**Marcel Brion**

# pictura romantică

**Editura Meridiane**

**Marcel Brion PEINTURE ROMANTIQUE © Albin Michel, 1967**

# pictura romantică

**Traducere şi prefaţă de MODEST MORARIU**

**Marcel Brion**

**EDITURA MERIDIANE BUCUREŞTI, 1972**

**Caspar David Friedrich : *Stîncile* de *calcar* de *pe insula Rügen,***
**Fundaţia Reinhart, Winterthur**

# DESPRE SPIRITUL ROMANTIC

Termen de referinţă esenţial pentru a defini spiritualitatea secolului al XIX-lea, conceptul de romantism este unul dintre cele mai frecvent invocate în judecarea operei de artă în general şi, ca atare, semnificaţia lui deplină nu poate fi înţeleasă doar istorisit. Manifestările ideatice ale romantismului depăşesc această delimitare, aşa cum aspectele sale depăşesc şi contrariază definiţiile. Opus clasicismului, romantismul a acumulat accepţii multiple, adeseori controversate, dar, în ultimă analiză, mai mult sau mai puţin identice în esenţa lor. E preferabil, deci să nu vorbim atît despre un curent romantic, cît despre o stare de spirit, istoriceşte foarte difuză, pe care s-o integrăm într-o atitudine mai generală, şi fundamentală. Iniţial, termenul romantic era un sinonim pentru pitoresc, straniu, extravagant, absurd, con- trazicînd astfel de la bun început orice idee de ordine şi de organizare. Cu timpul, semnificaţia lui se specializează, iar cei care îi asigură circulaţia sînt în primul rînd oamenii de litere. Hurd, Joseph şi Thomas Warton, în Anglia secolului al XVIII-lea, îl folosesc pentru a apăra operele lui Spenser, Tasso şi Ariosto împotriva atacurilor criticii neoclasice, apreciind epica « romantică » a acestora, independentă faţă de canoanele clasice. Adeseori, chiar la autorii citaţi, el apare ca

**Marcel Brion**

sinonim pentru gotic şi ca atare îl va folosi în general şi Herder în Germania.[1] Fraţii Schlegel, la rîndul lor, statornicesc şi

**[1] V. Rene Wellek: *Conceptele criticii,* trad. de Rodica Tiniş, Ed. 5 Univers, 1971.**

ieroretizează antinomia clasic-romantic pe care, în Franţa, o va prelua doamna de Staël. Istoria bogată şi nuanţată a conceptului, multipolaritatea lui sugerează unor exegeţi teza existenţei unei pluralităţi de romantisme[1], ceea ce nu-i modifică însă accepţia esenţială. Cum opozitul statornic al diverselor forme de romantism e clasicismul, ni se pare firesc să căutăm în această pluralitate o unitate de fond, considerînd că orice romantism îşi găseşte originea într-o atitudine comună, divers modulată de apartenenţa la un anumit tip de spiritualitate etnică, de realităţile istorice ale epocii, de climatul social specific, de psihologia individuală a artistului, cum şi de datele particulare ale existenţei sale.

*Angajat existenţial în înfruntarea dintre clasic şi romantic, Goethe a caracterizat astfel termenii acestui binom: Klassisch ist das Gesunde, Romantisch ist das Kranke (Clasic este ceea ce-i sănătos, romantic este ceea ce-i bolnav). În eseul Clasicism, romantism, baroc,* [2] *George Călinescu a dezvoltat sclipitor definiţia lui Goethe. «Clasicism-romantism, spune el, sînt două tipuri ideale, inexistente practic în stare genuină, reperabile numai la analiza în retortă. Individul clasic este utopia unui om perfect sănătos trupeşte şi sufleteşte normal (slujind drept normă altora), deci canonic. Individul romantic este utopia unui om complet anormal (înţelege excepţional), dezechilibrat şi bolnav, adică cu sensibilitatea şi intelectul exacerbate la maxim, rezumînd toate aspectele spirituale de la brută la geniu. Expresiile trebuiesc luate într-un sens cu totul literar, evi- tîndu-se confuzia cu patologia medicală ».*

Această separare dihotomică iese din circumscrierea istorică a romantismului şi afirmă două atitudini fundamentale şi permanente, două tipuri estetice mai explicit sau mai confuz delimitate, condiţionîndu-se dialectic, interferîndu-şi adeseori planurile. Dacă tipologic clasicul şi romanticul nu pot fi reperaţi în stare pură, ci doar sub formă de compromisuri şi mixturi, cum spune Călinescu, şi în acest sens Goethe însuşi e un exemplu elocvent, aceleaşi compromisuri şi mixturi vor rezulta şi la analiza fenomenelor de cultură şi artă. Doar dozajele,

firește, vor varia. Alături de aceste două extreme, G. Călinescu situează barocul ca stare apropiată de romantism, dar marcată de un «delir tehnic» din care ar decurge *gratuitatea* sa. Afirmaţia este riscantă, căci perpetuează o semnificaţie pejorativă de mult infirmată. Dacă, aşa cum afirmă G.Călinescu, artistul baroc este « tipul artistului de atelier », care face « artă pentru artă », care «*renunţă la „observaţia morală*[1] [1] *a clasicului şi* **„***ideile*" şi **,,***problemele***"** *romanticului*», reducînd totul la o «curiozitate plastică», atunci această discreditare ar cuprinde artişti dintre cei mai reprezentativi ai Europei: introspectivul Rembrandt, liricul Vermeer, meditativul Frans Hals, dramaticul Ruysdael şi alţii din pleiada strălucită care se afirmă în Ţările de Jos, apoi Velâzquez, Zurbarân, Ribera, în Spania, ş.a.m.d.

Mai recent, un punct de vedere asemănător expune Marcel Zahar, privind exclusiv artele plastice[1]. Clasicism şi romantism reprezintă pentru el două principii imanente şi permanente ce însoţesc destinul omului, cel dintîi prelungindu-se maladiv, în faza sa de decădere, în « fenomenul de excrescenţă» al barocului. Afirmaţia, atît de categorică, e de asemenea discutabilă, ea născînd în mod firesc o seamă de întrebări derutante cînd privim succesiunea diferitelor tendinţe în perspectiva lor strict cronologică. Barocul, ca o categorie.distinctă în istoria artei europene, urmează clasicismului renascentist prin intermediul manierismului. Care este atunci tulpina «romantică » din care îşi desprinde excrescenţele bolnave? Manierismul, care la rîndul său reprezintă prelungirea « degradată » a clasicismului renacentist şi este considerat de unii istorici de artă, dezaprobaţi de Erwin Panofsky, drept o formă de prebarocism? Şi cum se situează în raport cu barocul propriu-zis terminaţia sa mondenă şi «decăzută», senzualul şi frivolul rococo? Urmărind acest fir, în mod logic, manierismul ar fi « romantismul » barocului, iar barocul « romantismul » rococoului. Implicit, făcîn.d cale întoarsă, rococoul ar fi « barocul» barocului, în timp ce barocul ar deveni « barocul » manierismului, faţă de care clasicismul ar

1 ***G. Călinescu: Impresii asupra literaturii spaniole. Fundaţia, regală pentru literatură şi artă, Bucureşti, 1946.***

dobîndi rolul de « romantism ». în continuare, trebuie să admitem că, de vreme ce numai romantismul naşte excrescenţe maladive, cla-

**7** [1] **Marcel Zahar:** ***L'Art de notre temps,*** **Ed. Emil Paul, Paris, 1969.**

sicismul este o categorie lipsită de evoluţie, cînd nu mai trebuie argumentat faptul că barocul, inclusiv manierismul, pornesc din formele clasicismului. Şi astfel, cu verdicte prea intransigente, cu autonomizarea excesiv de cazuistică a unor categorii foarte înrudite, riscăm să ne pierdem într-un labirint inextricabil.

Oricum, barocul, el însuşi unul dintre cele mai controversate concepte din istoria culturii şi a artei, precede, cu toate particularizările sale, romantismul, iar opozitul său e tot clasicismul. După Wolfflin, Focillon şi alţii, barocul reprezintă o categorie permanentă şi recurentă, fiecărei perioade clasice urmîndu-i o perioadă barocă ce ilustrează o fază de declin, corespunzătoare aşadar unei stări de criză. în consecinţă, în termenii opoziţiei lui Goethe el s-ar suprapune romantismului. Dar, spre deosebire de romantism, care nu are o constituţie stilistică unitară, barocul se afirmă ca stil constituit, în ciuda particularizărilor sale, şi Wolfflin este cel care îi stabileşte morfologia în raport cu stilul clasic. Urmărind emoţia şi mişcarea cu orice preţ (Burkhardt), el răspunde unor stări afective, efervescente, e impulsiv şi dezordonat în timp ce stilul clasic, emanaţie a intelectului, este normativ, canonic, aspiră la echilibru şi la armonie.

Lipsiţi de o expresie stilistică unitară, romanticii, de la Blake la Turner, de la Goya la prerafaeliţi, de la Caspar David Friedrich la Delacroix uzează de cele mai diferite modalităţi formale împrumutînd, eclectic, de la primitivii italieni, de la clasicii Renaşterii, de la artiştii baroci, de la neoclasici şi de la realişti, aspirînd uneori ei înşişi la clasicism, ca Delacroix de exemplu, anticipînd chiar, în frenezia căutărilor, cuceririle de mai tîrziu ale impresionismului. Cert însă că formele preferate şi dominante ale romantismului sînt de provenienţă barocă, pentru libertăţile pe care acesta le îngăduie, şi dacă vom

analiza spiritul lor în statornică opoziţie cu spiritul formelor clasice, vom constata o largă posibilitate de transfer în romantism a principiilor barocului aşa cum le-a enunţat Wolfflin, transfer cu atît mai justificat cu cît există mulţi artişti revendicaţi deopotrivă, în interpretarea diverşilor comentatori, şi de baroc şi de romantism. Preferinţa: pentru pictural faţă de linear, picturalitatea neaservindu-se în cazul romanticilor aparenţei optice **8**

ci viziunii interioare a artistului (ne întrebăm cum pot fi etichetaţi în acest caz Rembrandt, unde totul este expresia unei viziuni interioare şi, la cealaltă extremă, impresioniştii, unde totul se supune aparenţei optice?); pentru reprezentarea în profunzime faţă de cea bidimensională; pentru formele deschise, apte să exprime nelimitatul, faţă de cele închise; pentru multiplicitatea care suprimă autonomia unitară a părţilor în favoarea unui motiv major, creator de unitate; pentru claritatea relativă, care nu epuizează forma, faţă de claritatea absolută, – toate aceste preferinţe îşi pot găsi exemplificări, la o analiză morfologică a mijloacelor romantismului. Evident că acest punct de vedere nu poate fi absolutizat, căci există, precum spuneam, artişti romantici care aspiră la formele clasice, le şi folosesc, dar în asemenea cazuri romantismul lor ţine de viziune şi de semnificaţii.

în eseul intitulat *Lo Barroco* (1935) filozoful şi esteticianul spaniol Eugenio d'Ors, consideră barocul un stil permanent, o constantă a spiritualităţii umane, un *eon*, cum îl defineşte el cu un termen împrumutat din filozofia alexandrină, proiectînd pe tot parcursul istoriei culturii varietăţile unei categorii imuabile. într-o schemă împrumutată de la Linné, el inventariază douăzeci şi două de specii de baroc, printre care şi *barrochus romanticus*, în secolul al XIX-lea. în argumentarea sa, d'Ors porneşte de la constatarea caracterului precar al unităţii conştiinţei omului şi a tendinţei sale de dezagregare. Dacă spiritul clasic ilustrează o stare tonică a umanităţii, un moment de echilibru fatalmente fugar, cel baroc, criză efervescentă cînd conştiinţa îşi pierde unitatea, se abandonează multipolarităţii sale, îngăduind revărsarea izvoarelor *«bogate şi tulburi ale subconştientului»*.

*« De îndată ce inteligenţa îşi stabileşte legile,* spune el, *viaţa îşi recîştigă*

**Marcel Brion**

*privilegiul. Astfel încît disciplina îşi pierde caracterul sacru, iar spontaneitatea dobîndeşte un mod de divinizare. Orice clasicism fiind prin esenţă intelectualist este, prin definiţie, normativ şi autoritar. Şi reciproc, pentru că orice baroc este vitalist, el va fi ca atare libertin şi va traduce un abandon, o veneraţie în faţa forţei. De aceea clasicismul a fost denumit şi umanism, denumirea devenind aproape un sinomin. Sensul cosmic al barocului, dimpotrivă, s-a dezvoltat pe de-a-ntregul în vocaţia sa eternă pentru peisaj şi folclor. »*[1]

în afirmarea dialectică a spiritului uman, relaţiile dintre cei doi termeni ai dihotomiei lui d'Ors se susţin şi se condiţionează reciproc. Unul este efervescenţa, celălalt este echilibrul şi sinteza, unul este măsura, celălalt este excesul prolific şi înnoitor a cărui revărsare va impune necesitatea măsurii, căci, vorbind în[1] termenii alegoriei nietzscheene, Apolo ⌜nu poate trăi fără Dionysos. S-ar osifica în încremenirea lui apolinică. Iar fără Apolo, freneticul Dionysos s-ar prăbuşi în haos.

Ernst Robert Curtius a propus o teză identică aproape îîi binomul clasicism-manierism, în care manierismul include « *toate tendinţele literare ce se opun clasicismului fie că sînt anterioare, contemporane sau posterioare oricărui fel de clasicism.* »[2] Preluînd conceptul lui Curtius, Gustav René Ilocke, elevul său, explică ingenios interdependenţa celor doi termeni conferind un sens estetic legii lui Ohm potrivit căreia « *intensitatea unui curent este egală cu cîtul forţei electromotoare si al rezistenţei magnetice* ». De aici concluzia: «*clasicismul are nevoie de „forţa electromotoare" a manierismului dacă nu vrea să încremenească, în timp ce manierismul are nevoie de ,,rezistenţa*[11] *clasicismului dacă nu vrea să se dizolve. Clasicismul fără manierism degenerează in pseudo-clasicism, manierismul fără clasicism se transformă în mania manierei* ». [3] în acest context, romantismul secolului al XIX-lea se înscrie ca un fenomen de reacţie, regenerator de energie spirituală în momentul cînd neoclasicismul s-ar fi sclerozat în imobilism, fenomen născut, în condiţiile unui anumit moment din istoria culturii, din acel fond baroc permanent despre care vorbeşte d'Ors şi care este în fond

---

1 **Eugenio d'Ors: *Trei ore în Muzeul Prado, Barocul,* trad. de Irina Runcan, Ed. Meridiane, Bucureşti, 1971.**

2[8] **Cf. G. R. Hocke: *Labyrinthe de l'art fantastique,* Gontliier, 1967.**

3 **G. R. Hocke, op. cit.**

principiul dinamic al existenţei spirituale.
Pe nedrept numit «stupid», secolul al XIX-lea este un secol de mari convulsii, de criză regeneratoare din care se deschid toate perspectivele unei etape distincte în istoria civilizaţiei umane, etapă care, şi astăzi, îşi continuă dezvoltarea pe aceleaşi coordonate, căci secolul nostru este mahpnţin original decît ne place să credem şi împlineşte doar anticipaţiile celui precedent. Afirmarea plenară a burgheziei pe plan istoric şi social, cuceririle gîndirii materialiste, şi ca o consecinţă, progresul vertiginos al ştiinţelor pozitive şi al tehnicii, dacă n-ar fi să amintim decît descoperirea radioactivităţii prin experienţele lui Becquerel asupra uraniului şi ale soţilor Curie asupra radiului, iar la cealaltă extremă afirmarea filozofiei idealiste în Germania şi cu aceasta eliberarea energiilor spirituale ale eului, lotul afirmă tocmai acea multi-polaritate barocă despre care vorbeşte d'Ors, îngăduindu-ne să subscriem la teza lui, care ni se pare cea mai convingătoare. Ne îngăduim, ca atare, să socotim romantismul ca o specie a eonului baroc, născută într-un secol de efervescenţă barocă, secol cînd multiplicitatea tendinţelor care îşi dispută afirmarea face cu neputinţă, încă, împlinirea clasicistă în unitate, dar aduce în dezbatere, posibilităţi pe care timpul le va experimenta, le mai experimentează. Această integrare este cu atît mai justificată cu cît, în ultimă analiză, orice am face, toate formele de manifestare ale spiritului uman, oricît de ramificate şi de nuanţate, se reduc în esenţa lor la un sistem de dihotomii în care relaţiile celor doi termeni răspund unei inevitabile condiţionări dialectice. Preferinţa pentru dihotomia clasic-baroc, teoretizată de d'Ors, poate fi subiectivă în ceea ce priveşte al doilea termen. Să spunem că este vorba de o preferinţă lexicală care nu-i modifică în fond substanţa. Considerînd termenul clasic ca un termen fix şi indiscutabil, opozitul său, fie că îl denumim baroc, romantism sau manierism, rămîne acelaşi ca semnificaţie, iar curentul romantic propriu-zis o specie în istoria sa.

⋆

Explozia romantică ce se produce în secolul al XIX-lea este rezultatul unor acumulări care pot fi înregistrate cu mult înainte, starea de spirit romantică dovedindu-şi astfel permanonţa chiar atunci cînd gîndirea dominantă este raţionalistă şi clasicizantă, iar

semnele ei sînt descifrabile în cele mai solide sisteme raţionaliste, la Descar- tes, bunăoară, cînd recunoaşte că subtilitatea naturii o întrece pe cea a raţiunii.
Descoperirea naturii şi apariţia unui alt tip de raporturi ale omului cu natura, descoperirea eului cu bogatele

sale resurse de viaţă interioară şi promovarea imaginaţiei la funcţia de instrument al cunoaşterii, ca substitut al raţiunii, sînt premisele pe care se dezvoltă gradat şi divers nuanţat atitudinea romantică. Dacă ideea de raţionalism şi de clasicism asociază spontan valorile spiritualităţii franceze, romantismul îşi anexează ca teritoriu de elecţie Germania. în jocul supremaţiilor culturale ale Europei, Germania romantică a secolului al XlX-lea îi urmează Franţei raţionaliste din secolul al XVII-lea şi al XVIII-lea. «*Azi muzele germane precumpănesc. O Germanie! Frumoasele noastre zile s-au încheiat, ale tale încep* », exclama, în 1768, frivolul poet Dorat, iar în 1835, Philarete de Chasles constată: *«De două secole încoace elementul germanic este în progres; elementul roman pierde pretutindeni. . . Dacă trecutul aparţine Greciei, Italiei, Spaniei, se pare că viitorul e rezervat raselor septentrionale* [1] ».

Această supremaţie nu trebuie să ducă la concluzia că originile romantismului s-ar afla numai în Germania şi că celelalte romantisme europene ar fi preluat starea de spirit romantic prin contaminare. Este adevărat că la un moment dat ideile romantismului german exercită o puternică radiaţie în întreaga Europă; nu-i mai puţin adevărat însă că influenţa lor nu ar fi fost posibilă fără o situaţie romantică deja existentă în forme proprii şi autonome, pe care le vor nuanţa fără să le modifice radical, fiecare romantism afirmîndu-şi propria sa originalitate. Anglia, Germania şi

1 **După Ren6 Huyghe: *Sens et destin de Vart*, Flammarion, 1967**

Franţa reprezintă în acest context ţările în care romantismul se manifesta cel mai viguros şi mai specific, în cazul primelor două putîndu-se vorbi de-o vocaţie romantică consubstanţială, în Italia, e drept, s-a negat chiar existenţa romantismului, negaţie, fireşte, excesivă. Filozofia istoriei aşa cum o concepe Giambattista Vico în secolul al XVII l-lea, concepţia estetică ce decurge din viziunea sa şi în care se condamnă «ideea » clasicilor şi se afirmă primatul imaginaţiei faţă de raţiune prefigurează o gîndire de esenţă romantică ce va avea influenţe asupra lui Hamann şi a lui Herder. Tot semn romantic este şi anglomania de la sfirşitul aceluiaşi secol, tradusă prin interesul pentru Shakespeare şi Ossian. în secolul următor, spiritul

romantismului italian polarizează adeziunile carbonarilor care luptă pentru o Italie nouă şi independentă, în Spania, romantismul considerat în delimitări didactice se suprapune de asemenea mişcării revoluţionare împotriva despotismului monarhic, dar numai exemplul lui Goya este suficient pentru a demonstra caracterul organic al spiritului romantic în psihologia unui popor de structură eminamente barocă. Romantismul ţărilor nordice, ca şi cel rusesc, e fortificat de inspiraţia germanică, ideile Filozofilor naturii împlantîndu-se acolo graţie unor afinităţi elective, ca să vorbim în termenii binecunoscutei teorii romantice.

Dacă un spirit romantic, sau baroc, cu semnificaţia atribuită de d'Ors, însoţeşte întotdeuna subteran spiritul clasic, căci instaurarea ordinei presupune obligatoriu existenţa a ceva ce trebuie ordonat, raţionamentul are şi un sens invers, într-o relaţie de inevitabilă reciprocitate: ideile clasiciste de echilibru şi de organizare apar la rîn- dul lor în plin baroc pentru a-i frîna risipirea în multipolari tate şi a preveni haosul. Pictura de «idei» se degajează astfel treptat din delirul manierist, şi tot treptat, în procesul evolutiv al acestei picturi, se naşte estetica raţionalistă a clasicismului. Descartes, marele doctrinar al raţionalismului, dar un suflet pasional şi baroc în fond, îşi învinge barochismul nativ considerînd că imaginaţia trebuie controlată de raţiune şi de voinţă, şi începe cu el însuşi: « . . *.să încerc mai curind să mă înving pe mine însumi decît soarta şi să modific mai degrabă dorinţele mele decît ordinea lumii.* . . » *(Discurs despre metodă).* La

rîndul său, edificiul înălţat de spiritul clasic va fi minat de infiltraţiile romantice (baroce) care îşi sapă lent drumul în subteranele sale.

în general, secolul al XVIII-lea stă sub semnul reacţiei neoclasiciste împotriva rococoului, reacţie cu caracter intelectual şi moral. în Germania, curentul neoclasic este dominat de Winckelmannn (1717—1768). Idealul profesat de el este acela de a deveni contemporanul anticilor. Frumuseţea greacă reprezintă un tip imuabil şi exemplar. Frumosul nu cunoaşte varietatea; este *unul* şi trebuie considerat în îndeterminare, astfel spus «*într-o formă care să nu fie de loc o stare a sufletului sau un impuls al.:pasiunii ce-ar amesteca în frumos; trăsături străine şi i-ar sfărîma unitatea* ***ir.*** [1]
Cu Lessing, gîndirea plastică se păstrează în limitele unui clasicism şi mai dogmatici Faţă de Winckelmann, care judeca opera de artă în raport cu un ideal moral, Lessing, restrînge posibilităţile artelor plastice condam- nîndu-le la tratarea exclusivă a vizibilului. Singura lor menire şi posibilitate este reprezentarea frumuseţii fizice, şi, ca atare, li se refuză accesul la spiritualitate.
Cum iluminismul, din care decurge gîndirea neoclasicilor este anemic în Germania dată fiind revoluţia industrială tîrzie şi lipsa unei burghezii revoluţionare, indiciile unei stări de spirit romantice apar destul de subliniat împotriva curentului oficial şi clasicizant, reactivînd vocaţia unui popor pentru care gîndirea clasică este o gîndire imitativă şi nu structurală.
în evident contrast cu Winckelmann se conturează astfel silueta originală a lui Wilhelm Heinse (1749—1803), autorul unui roman bizar intitulat *Ardinghello şi insulele fericite*,[2] considerat de Schiller ca o «producţie stranie» ce va rămîne un exemplu remarcabil al elanului apoape poetic de care este capabil apetitul senzual[3]. Implicat în polemica ce are loc împotriva criticii neoclasice, Heinse consideră că arta eşte omenească şi nu grecească şi pretinde libertatea imaginaţiei, a geniului şi a naturii[4]. Temperament senzual, pentru care arta «serveşte plăcerii simţurilor», el se declară

1 ***Versuch einer Allegorie, besonders für die Kunst, 1766***
2 ***Ardinghello und die glückseeligen Inseln (1787)***
3* ***În Über naive und sentimentalische Dichtung***
4 ***Lionello Venturi: Histoire de la critique d'art, Flammarion 1969*** [8] ***Kritische Abhandlung von dem Wunderbaren in der Poesie und***

totodată un partizan al culorii în pictură şi vede în ea un scop, ceea ce constituie o abatere de la ortodoxia neoclasicilor. Eretică este şi atitudinea sa rousseauistă faţă de natură, pe care n-o măsoară cu « compasul inteligenţei» cum ar spune Belori. Un loc important în pregătirea spiritului romantic îl ocupă, fără îndoială, Bodmer (1698—1783), unul dintre primii care atrage atenţia supra poeziei Evului Mediu, publicînd, printre altele, partea a doua a *Cîntecului Nibelungilor.* Tot el este autorul unui *Tratat despre Miraculos*.[1] Or, asemenea preocupare trădează o apartenenţă spirituală de tip baroc, *la meraviglia* ocupînd, după cum se ştie, un loc important în sensibilitatea barocă. Deşi tributar gîndirii neoclasice, Bodmer susţine că imitaţia naturii implică, peste raţiune, forţa creatoare a artistului, implicit facultatea sa de a imagina, imaginaţia dobîndind prestigiul rde categorie distinctă alături de raţiune. Spirit profund religios, în momentul apariţiei *Messiadei* lui Klopstock, el socoate, că Homer a fost depăşit. Teoriile lui Bodmer, care face parte din Şcoala elveţiană, sînt preluate de Johann Breitiger în *Poetica* sa, apărută în 1740, la Zürich. Ideile cuprinse contrazic clasicismul dogmatic al contemporanului Gottsched şi sînt difuzate în întreaga Germanie de Baumgarten (1714—1762). Importanţa acestuia din urmă este din ce în ce mai apreciată de exegeţii săi moderni. Urmînd drumul lui Leibniz, Baumgarten deosebeşte percepţiile obscure, intuiţii parţial inconştiente, cantonate în zona; simţurilor, de percepţiile distincte care intră sub controlul raţiunii. De aici, o cunoaştere confuză, aceea a artei, şi una distinctă, aceea a ştiinţei. Astfel, din imitatoare umilă, arta este consacrată ca o modalitate a cunoaşterii.

*Latura populară a Şcolii de la Göttingen, ilustrată mai ales de Gottfried August Bürger, poetul celebrei balade Lenore, oferă şi ea un argument romantic prin interesul deosebit pentru literatura populară. Un document romantic este însăşi ^ relatarea ceremoniei din 12 septembrie 1772, care a consfiţit constituirea acestei şcoli, aşa cum se desprinde dintr-o scrisoare a lui Johann Heinrich Voss, unul dintre fondatorii ei: Seara era nespus de frumoasă şi luna era plină. Ne-am lăsat cu totul in voia impresiilor trezite de frumoasa natură. Ne-am răcorit cu lapte in coliba unui ţăran apoi am pornit-o peste cimpuri. În cele din urmă ne-am adunat într-un desiş de stejari şi numai- decîl ne-am gindit să rostim un jurămînt de prietenie sub*

1 ***dessen Verbindung mit dem Warhscheinlichen, Zürich, 1740***

*aceşti copaci sacri. Pălăriile fură încununate cu frunze şi depuse la rădăcina unui stejar. Apoi cu toţii luîndu-ne de mină am dansat în jurul unui copac, am luat luna şi stelele drept martori ai unirii noastre şi ne-am jurat prietenie veşnică.* [1]

Perioadă confuză din punct de vedere teoretic, ames- tecînd tendinţe diverse şi contradictorii, reziduuri neoclasice şi elanuri romantice, şi care şi-ar putea găsi ilustrarea alegorică în uniunea lui Faust cu frumoasa Helena, aşa cum o imaginase Goethe, mişcarea *Sturm und Drang*, declanşată în cel de al optulea deceniu al secolului al XVIII-lea, trebuie considerată ca un moment premergător romantismului german propriu-zis. Eterogeneita- tea ideilor sale e explicabilă în Germania unde «*aceleaşi forţe care au sfirşit la neoclasicism au creat şi romantismul. Neoclasicimul a fost o soluţie provizorie şi unilaterală pe care romantismul a corectat-o universalizind-o* ». [2] însuşi revoluţionarismul declarat al acestei mişcări este o atitudine romantică. Artiştii noii şcoli refuză modelele şi imitaţia, se proclamă genii *originale* (!) şi afirmă un simţ acut al personalităţii lor. Shakespeare şi Rousseau exercită o influenţă precumpănitoare asupra acestei mişcări şi pot fi socotiţi printre mentorii ei spirituali. Dintre gîn- ditorii novatori, pregnant se desprinde silueta lui Johann Georg Hamann. Personaj bizar, supranumit şi «Magul Nordului», Hamann este un ferment deosebit de activ şi gîndirea lui risipită în scrieri răzleţe exercită o puter- nică radiaţie spirituală. Influenţat de Vico, Hamann proclamă că totul în artă este sponteneitatea şi imaginaţia. El e unul dintre primii care au teoretizat semnificaţia noţiunii de geniu, indicînd totdată subconştientul ca sursă subterană ce alimentează forţa sa creatoare. Influenţa pe care a avut-o asupra lui Herder este evidentă atunci cînd acesta afirmă că « *străfundul existenţei noastre este individual*», artistul exprimînd fondul obscur al sufletului omenesc.

în aceeaşi epocă, Wilhelm Heinrich Wackenroder (1773 — 1798) va aduce o substanţială contribuţie la formarea stării de spirit romantice. O moarte mult prea timpurie îi pune destinul sub acelaşi semn al condiţiei tragice proprie eroului romantic. *Efuziunile unui călugăr îndrăgostit de artă*, apărute fără numele autorului în 1797, sub îngrijirea lui Tieck şi, la doi ani după moartea sa, *Fanteziile despre artă, pentru prietenii artei*

---

1 ***Briefe von Johann Heinrich Voss, Halberstadt, 1829—1833***

2 **Lionello Venturi, op. cit.**

[3] stau la baza formării unei întregi şcoli de pictură.
Gîndirea lui Wackenroder nu constituie o doctrină; este revărsarea lirică a unui îndrăgostit de artă care vede în artă o adevărată religie bazată pe iubire. Contemplarea operei de artă este o rugăciune, iar muzeul un templu. Artistul, după Wackenroder, acţionează «*prin inspiraţie divină* », iar arta, « *floare a sensibilităţii omeneşti*,» este o creaţie intuitivă şi spontană ce refuză regulile şi artificiile raţiunii, căci « *există in sufletul nostru o oglindă magică ce arată lucrurile cu mai multă putere de reprezentare.* » Creaţia şi contemplarea artei sînt expresia iubirii pe care canoanele o atrofiază şi o ucid: « *Cel care crede într-un sistem a şi izgonit iubirea din adîncul inimii sale*| *intoleranţa spiritului este mai insuportabilă decît intoleranţa sentimentului*; *superstiţia e preferabilă dogmatismului* ».
în secolul al XlX-lea, romantismul german va dobîndi o fundamentare filozofică. Gîndirea lui Kant subminase deja obiectivitatea afîrmînd că nu percepem decît aparenţe, nu şi realitatea în sine. Continuîndu-l pe Kant, Fichte joacă un rol de prim ordin în evoluţia spiritului romantic. Punctul de plecare al gîndirii sale îl constituie raportul dintre eu şi non-eu, adică universul înconjurător, care este treptat absorbit de eu prin voinţa sa. Esenţa eului este conştiinţa de sine în virtutea căreia devine subiect absolut care se dezvoltă înfrîngînd rezistenţa exterioară a non-eului. împlinirea dezvoltării sale înseamnă aservirea totală a materiei de către spirit, cu alte cuvinte cuprinderea eului şi a non-eului într-o identitate unică. «*Eul,* spune Fichte, *întronează ordinea şi armonia în masa inertă şi informă.* » În felul acesta, «*sub influenţa lui trupurile lumii se pliază şi devin unul şi acelaşi trup organizat*; *graţie lui sorii îşi împlinesc armonioasa revoluţie* ». Eul ideal la care aspiră Fichte este divinitatea; eul uman este în cosencinţă o stare de devenire în divinitate, este, virtual, divinitatea.
Dar gîndirea filozofică ce distilează esenţa cea mai pură a spiritului romantic este acea a Filozofilor naturii din rîndurile cărora, dominantă, se detaşează figura celui mai strălucit discipol al lui Fichte, Friedrich Wilhelm Şchelling (1775—1854). Imaginativ, oracular în expunerea ideilor sale, Şchelling îşi proclamă mai degrabă gîndirea decît s-o înscrie într-un sistem, ca precedesorii săi. Filozoful devine în întruchiparea sa un poet şi un vizionar, căci Schelling

---

3 ***Herzensergiessungen eines kunstliebenden Klosterbruders, Berlin, 1797 si Phantasien über Kunst, für Freunde der Kunst, Hamburg,***

identifică filozoful cu poetul, pretinzîndu-i imaginaţie şi inspiraţie. Dar gîndirea Filozofilor naturii are antecedente în Germania, care fusese unul dintre cele mai importante centre ale alchimiei şi ale gîndirii ocultiste. Printre principiile de bază ale acestei gîndiri se numără acela al analogiei dintre microcosmos (om) şi macrocosmos (univers), şi-l vom regăsi circulînd frecvent în'secolul al XIX-lea în gîndirea Filozofilor naturii. Concepţiile mistice ale antichităţii, teoriile gnostice şi pitagoreiciene reînviate şi puse în circulaţie stau la baza «alchimiei practice» care căuta Piatra filozofală capabilă să preschimbe materia vulgară în aur. în afara alchimiei practice exista însă şi o «alchimie mistică». Aceasta căuta Lumina spirituală (înţelepciunea) pierdută de oamenii nelegiuiţi. Iluminarea mistică, extazul este calea de cunoaştere a realului dincolo de aparenţele sale imediat perceptibile.

Foarte cercetat de Filozofii naturii şi de romantici în general, Jacob'Bohmé (1574—1626), adept al lui Paracelsus, acelaşi care concepuse o « medicină» a universalului, şi al sectei de iluminaţi a rozicrucienilor preia principiul existenţei unui element primordial din care totul purcede şi enunţă ideea identităţii lucrurilor lumii, ideee de bază a Filozofilor naturii: « *Cînd vorbesc despre om*, *despre un animal*, *despre o plantă sau despre o făptură oarecare*, *toate acestea sînt acelaşi lucru unic. Tot ce esté corporal este una şi aceeaşi esenţă: plante*, *copaci şi animale*; *dar fiecare se deosebeşte prin faptul că la început verbul fiat a imprimat acolo o calitate* ».[1] încercarea de mai tîrziu a unor artişti, Runge în primul rînd, de a crea o operă de artă totală (Gesămtkunstwerk) traduce analogic aspiraţia la totalitate pe planul mai limitat al esteticii şi exprimă totodată veleitatea demiurgică a artistului romantic. în revista *Athenaeum*, artiştii romantici formulează insistent aspiraţia lor în acest sens: «^4r *trebui apropiate toate artele şi căutate mijloacelé de comunicaré de la una la alta. Sculpturile se însufleţesc poate în tablouri, tablourile devin poeme*, *poemele muzică. . .* » în filozofia lui, ce reînvie vechiul panteism, Schelling vrea să abolească dualitatea eu – non eu, stabilită de Fichte, în principiul superior în care îşi au obîrşia şi

unul şi altul şi care este *absolutul*, echivalentul substanţei infinite a lui Spinoza, cuprinzînd în aceeaşi identitate toate contrariile. Astfel, Schelling reia la moduf său teoria bohmiană a *identităţii (die Einheitslehre).* « *în sine*,

1 **După Marcel Zahar, op. cit.**

spune el în Cursul său de istorie a filozofiei, *opozitele sînt identice, şi nu numai în sine, ci viaţa eternă constă tocmai în a produce etern opoziţia şi a o concilia etern. Cunoaşterea unităţii în opoziţie înseamnă cunoaşterea absolută.* » [1] Omul poartă în sine din eternitate conceptul fiecărui lucru din natură – « *acest poem închis într-o scriere necunoscută* ». A cunoaşte universul înseamnă a privi în tine însuţi lucrurile sale. Cunoaşterea astfel dobîndită dă filozofului puţinţa de *a construi* lumea conform dialecticii divine care a creat-o şi de a se identifica *ipso facto* cu divinitatea. Pe planul estetic, artistul, şi el un filozof, îşi găseşte o menire în a fixa această re-creaţie în formele artei, deci nu imitînd natura, ci reconstruind-o.

Gîndirea Filozofilor naturii nu constituie un tot sistematic ci este, aşa cum o defineşte Albert Béguin, « *un curent de gîndire original şi fecund care a fost opera comună şi fragmentară a mai multor spirite de altfel foarte deosebite* ».[2] în rîndul acestora mai pot fi citaţi Goethe, Johann Cari Passavant, Johann Jacob Wagner, Dietrich Georg Kieser, care'a studiat influenţa fenomenelor naturii şi-a marilor ritmuri ale vieţii terestre asupra trupului omenesc, Josef Ennemosser, autorul unei «Istorii a magiei», Lorenz Okenfuss (Oken), un fanatic al analogiilor dintre om şi univers, şi alţii.

în rezumat, Filozofia naturii întruneşte o seamă de principii de bază comune tuturor. Universul este văzut ca un organism însufleţit – animalul univers – şi toate lucrurile sale în aparenţa lor individuală se subordonează unei realităţi supreme pe care o şi ilustrează simbolic şi în care năzuiesc să se reintegreze. Această *realitate supremă*, sau *lot universal*, este concepută ca un etern circuit cosmic şi identificată cu divinitatea. întreaga realitate aparentă dobîndeşte, ca simbol al universului, un caracter sacral care îl îndreptăţeşte pe un pictor ca *Friedrich să-l vadă pe Dumnezeu în trestii. Un curent universal de simpatie leagă între ele toate fiinţele şi este în acelaşi timp determinantul aspiraţiei lor la unitate într-un proces de neîntreruptă devenire care va sfirşi prin a le reda condiţia divină într-o vîrstă de aur. «într-o zi, vom deveni ceea*

1 **H. Lefebvre et N. Huterman: *Morceaux choisis de Hegel*, Paris, 1939**

2 **Cf. Albert Béguin, *Sufletul romantic şi visul*, trad. de Dumitru Ţepeneag, ed. Univers, 1970**

*ce este tatăl nostru însuşi*, spune Novalis, şi ilustrează această devenire în imaginea unui supraom atotputernic şi sieşi suficient: «*Fiecare va deveni propriul său medic şi va putea dobîndi sentimentul exact al trupului său, omul va deveni într-adevăr independent de natură, poate chiar capabil să-şi refacă membrele pierdute, să se sinucidă prin simplul act al voinţei sale şi să dobîndească pe această cale adevărate revelaţii despre trup, suflet, lume, viaţă, moarte şi împărăţia spiritelor. Nu va depinde probabil decît de el să dea viaţă materiei – el va fi atunci capabil să se separe de propriul săi trup, ori de cîte ori va socoti necesar s-o facă* [1]**».**

Animalului-univers îi corespunde un suflet universal pe care sufletul omenesc îl rezuma de altminteri în virtutea analogiei dintre macrocosmos şi microcosmos, întoarcerea în sine, care este o stare extatică, o evadare din individualitatea aparentă, este în acelaşi timp calea de redescoperire a sufletului universal, cu ajutorul acelui « ochi lăuntric» teoretizat de filozofii neoplatonicieni, şi ei adepţi ai organicităţii naturii. «*Orice coborîre în sine* spune tot Novalis, – *orice privire spre interior,* **-** *e totodată şi ascensiune, înălţare* **-** *privire spre adevărata realitate din afară.* »[2] Pe planul creaţiei artistice, principiul îşi găseşte expresia în concepţiile celor mai semnificativi pictori romantici. « *Singurul izvor al artei,* afirmă Caspar David Friedrich, *este inima noastră, graiul unui suflet curat şi nevinovat. . . un impuls dinăuntru o creează* (opera de artă-n.n.) *desori fără ştirea artistului* ». Şi mai departe: « *Pictorul nu trebuie să picteze numai ce vede în faţa lui ci şi ceea ce vede în el însuşi* ». Alegerea acestei căi se întăreşte şi printr-un complex de inferioritate faţă de desăvîrşirea artei greceşti care, o mărturiseşte Runge, a atins punctul culminant în arta formelor şi nu mai poate fi depăşită. Ca atare, arta trebuie să dobîndească altă finalitate decît frunosul « exterior », să exprime tocmai acea stare extatică amintită, graţie căreia realitatea reprezentată în tablou va ilustra realitatea metafizică şi esenţială.

Prin acest mod de a concepe raporturile omului cu lumea, spiritul romantic german ne oferă un paradox plin de consecinţe. Exaltînd pe de o parte individul pînă la îndumnezeire, îl aboleşte pe de altă parte prin năzuinţa lui la totalitate, orice invidualizare constituind o rupere din totul universal şi deci un rău. Prin Nietzsche, tezist interpretat, acest totalitarism metafizic se va prelungi monstruos în

1 **După Marcel Zahar, op. cit.**
2 **După Albert Beguin, op. cit.**

secolul nostru în totalitarismul politic, cînd individul, pierzînd iluzia transcedenţei, îşi va căuta unitatea în imanenţă divinizînd Istoria...

Sentimentul rupturii individului din Tot naşte unul din marile motive romantice, acela al unei revolute epoci de aur pe care omul a pierdut-o şi la care visează pur- tînd în el o conştiinţă a damnaţiunii ce îşi pune pecetea pe destinul atîtor artişti şi eroi romantici. Setea de neant, fascinaţia morţii, acel « dor de moarte » care « îndulceşte » şi «sufletul nemîngîiet» al lui Eminescu, se înscriu în acest context ca o conscinţă logică. « *A gindi la moarte e una din reveriile mele preferate* », spunea Georg Christophe Lichtenberg. Şi, consecinţa consecinţei, tot aici îşi are obîrşia motivul *străinului* şi al *înstrăinării*, al « *omului solitar şi subzistind prin el însuşi, străin şi veşnic separat de restul lumii* » despre care vorbeşte Ludwig Tieck în romanul « *Franz Sternbald Wanderungen* ».

Un ultim argument în formarea spiritului romantic german trebuie căutat în influenţa gîndirii Orientului, pentru care filozofii germani ai secolului al XlX-lea au manifestat un mare interes. Gîndirea orientală consacră o viziune a lumii fundamental contemplativă şi integra- ţionistă. Pentru înţeleptul buddhist, realitatea este o aparenţă înşelătoare pe care aspiră s-o străpungă prin dezindividualizare şi integrarea sa în *samsara*, oceanul veşnic mişcător al vieţii universale, tot aşa cum romanticul german aspiră la întoarcerea sa în circuitul cosmic, în secolul romantismului, această infuzie de gîndire orientală, recurentă de altfel în gîndirea structural raţio- nalistă şi pragmatică a Occidentului, găseşte o receptivitate şi o capacitate de asimilare sporite.

⋆

în raport cu romantismul german, romantismul francez urmează o direcţie proprie. în PTanţa, gîndirea raţio- nalistă îşi scrie cele mai strălucite pagini; ea este adînc înrădăcinată în însuşi tipul de spiritualitate al culturii franceze. în mare, principiile romantimului francez se vor conjuga cu ale altor romantisme, integrîndu-l în configuraţia unitară a romantismului european. Descoperirea Evului Mediu, a naturii, rolul preponderent al imaginaţiei, folosirea limbajului simbolic, gustul pentru exotism şi pentru pitoresc, interesul pentru creaţia populară, – toate acestea le vom regăsi şi la romanticii francezi, dar în alte dozări. Excesele clasicismului începeau să osifice principiile sale într-un

academism excelent ca refugiu al mediocrităţii, dar cu totul în afara artei; abuzul raţionalist risca să iraţionalizeze raţiunea într-un sistem de dogme, egalizînd orice vocaţie într-un sumbru şi servil conformism. Apolo sclerotic avea nevoie de frenezia vitalistă a lui Dionysos pentru ca arta să recapete viaţă şi strălucire, căci raţiunea are nevoie întotdeauna de discontinuitate.

Una dintre cele mai semnificative particularităţi ale romantismului francez faţă de cel german constă în dezinteresul evident faţă de problematica metafizică. Există o latură religioasă şi mistică, mai sensibilă în literatura aristocratică a Restauraţiei, marcînd o mişcare de reacţie împotriva Revoluţiei, dar nici unul dintre marii pictori ai secolului al XIX-lea care au făcut pictură reli- gioasă nu au făcut-o în febra unei chinuitoare nelinişti metafizice, rămînînd mai presus de orice pictori. Adevărata lor religie era arta. « *Poate că în materie de arte frumoase nu sîntem capabili să fim nici creştini, nici pagini*», scria, în 1810, doamna de Stael, propagatoarea ideilor romantismului german în Franţa, constatînd astfel o inaderenţă funciară la atitudinile excesive. Desigur că excepţii există, şi am cita în acest sens *Tratatul despre arta creştină* al lui Rio (1798—1874) în care se afirmă că « *Misticismul e în pictură ceea ce-i extazul în psihologie*». în linii generale însă, elanului mistic al romantismului german îi răspunde în romantismul francez o tendinţă analitică şi psihologizantă, preocupată de o cunoştere mai adîncă a sufletului omenesc, fără intenţia de a-l anihila în marele circuit al vieţii cosmice.

Latura socială şi militantă, inexistentă' în romantismul german, produs al unor intelectuali lipsiţi de sentimentul acut al unei apartenenţe de clasă şi promovînd o artă detaşată de realităţile de ordin social, va dobîndi în romantismul francez accente semnificative. Revoluţia şi ideile sale îşi păstraseră actualitatea într-o ţară în care antagonismele de clasă evoluau în forme mai organizate şi mai violente decît aiurea. Pe de altă parte, preocupările de ordin etic sînt o constantă a spiritului francez, şi era natural ca într-o ţară de moralişti suflul înnoitor al romantismului să se îndrepte spre dezbaterea unor probleme sociale şi psihologice. Pe planul creaţiei propriu-zise, spiritul romantic va exprima necesitatea irepresibilă a artistului de a-şi asuma toate

libertăţile posibile. « *Arta,* se proclamă în revista de orientare romantică *Globe* (1824), *trebuie să fie liberă, şi la modul cel mai nelimitat* ». în această ordine de idei, impresionismul, din care se va naşte întrega artă modernă, trebuie privit ca o ultimă consecinţă a libertăţilor pe care artistul romantic din secolul al XlX-lea consideră că are dreptul să şi le asume. Şi este vorba de un romantism în exclusivitate senzualist şi vital, în comparaţie cu romantismul rococo unde *senzualitatea,* artificiul, eleganţa de aparat, mondenitatea şi frivolitatea lasă totuşi să se infiltreze uneori neliniştile unei epoci crepusculare, ca în cazul lui Watteau în Franţa, al lui Tiepolo în Italia... în secolul al XVII-lea, arta franceză stă sub semnul intransigenţei raţionaliste a lui Descartes şi estetica este dominată de moralism şi de intelectualism. Exemplificarea acestei arte o oferă pictura lui Poussin, riguros subordonată raţiunii. Subiectul trebuie să fie eroic, esenţial, epurat de accesorii. Idealul pictorului e « *să devină roman* ». Academia exercită oficial o adevărată dictatură propovăduind «*frumosul ideal».* După Felibien (1619 – 1695), natura trebuie corectată în raport cu statuile antichităţii. Plasticul primează faţă de pictural şi, în această relaţie, formele frumoase faţă de culorile frumoase. Cu parcimonie, Felibien acordă totuşi un mic rol imaginaţiei, ultima instanţă de apel rămînînd însă exemplele clasice.

Roger de Piles (1635—1709) continuă în mare doctrina lui Felibien. Cu toate acestea, unele concesii se fac simţite. Rolul «geniului» apare mai subliniat, licenţele acestuia putînd deveni la rîndul lor reguli. Dar mai bogată în consecinţe este importanţa acordată culorii, decurgînd din admiraţia sa pentru marii pictori flamanzi şi olandezi (Rubens, Rembrandt, Bruegel). Culoarea, după Roger de Piles, împlineşte desăvîrşirea desenului. în sfîrşit, atitudinea faţă de antici este mai temperată şi cere un anumit discernămînt.

Secolul al XVIII-lea va prelua spiritual raţionalist al secolului precedent, introducînd însă atitudini mai nuanţate şi mai libere. Gîndirea iluministă nu acordă încredere senzaţiilor şi imaginaţiei care se refugiază în rococo, în critica de artă îşi face loc însă un anumit eclectism, uneori de-a dreptul subversiv, care deschide drumurile romantismului viitor într-o evoluţie răbdătoare şi lentă.

*Abatele Dubos (1670—1742) în Reflecţii critice cu privire la poezie şi la pictură,*[1] *susţine primatul afectului. « Primul scop al*

*picturii, spune el, este să ne emoţioneze ». Aplicarea canoanelor nu asigură reuşita operei: «O operă poate fi proastă fără să conţină greşeli împotriva regulilor, după cum o lucrare plină de greşeli împotriva regulilor poate fi o lucrare excelentă». Şi mai departe: «Or, atunci cînd lucrarea emoţionează, sentimentul este un dascăl mult mai bun decît toate dizertaţiile compuse de critici». în calitate de critic de artă, Diderot profesează idei înrudite. El este apologetul pasionalităţii. Raţiunea, desigur, păstrează în continuare dreptul de control – raţiunea şi nu canoanele. Ea « îndreaptă uneori judecata rapidă a sensibilităţii» (Eseuri despre pictură) dar n-o înăbuşe. Deşi partizan al anticilor în faimoasa ceartă dintre antici şi moderni, deşi influenţat de Winckelmann în ultimele sale Saloane, Diderot dovedeşte un gust puţin ortodox, dacă n-ar fi decît marea sa admiraţie pentru Watteau. Rolul geniului, refuzul regulilor şi al imitaţiilor este declarat: « îi cer iertare lui Aristotel; dar a deduce reguli numai din lucrurile cele mai desăvîrşite, ca şi cum mijloacele de a plăcea n-ar fi infinite, e un punct de vedere greşit. Nu există aproape nici o regulă pe care artistul să n-o poată călca cu succes. E adevărat că turma de sclavi, deşi îl admiră, îl numeşte în acelaşi timp nelegiuit ». Sau:*

***Réflexions critiques sur la poésie et la peinture, 1719***

*« Regulile au făcut din artă o rutină; şi nu ştiu dacă ele n-au fost mai mult dăunătoare decît utile. Să ne înţelegem; ele au folosit omului de rînd şî au dăunat omului de geniu ». (Cugetari răzleţe).*[1]

Latura visătoare şi nostalgică a rococoului, aşa cum o reprezintă Watteau (1684—1721), acel sentiment de vaporoasă langoare degajată de un spaţiu incert, *morbidezza* personajelor trădînd sub dezinvoltura atitudinilor o conştiinţă a precarului şi a fugitivului, modul liber de tratare a peisajului şi importanţa pe care acesta a dobîndit-o în tablou, totul acuză o sensibilitate şi o imaginaţie de tip romantic. Concludentă este şi recomandarea pe care Watteau i-o face lui Lancret îndemnîndu-l să nu-şi piardă vremea cu vechii maeştrii şi să-şi compună tablourile urmînd « *imaginaţia şi alegerea sa* ». Un sentiment romantic se citeşte şi în pictura de mai tîrziu a « ruiniştilor », a lui Hubert Robert, de exemplu, în preocupările sale intelectuale, secolul al XVIII-lea se îndreaptă spre studiul artei medievale şi în această ordine de idei *Istoria artei medievale* de Seroux

1 **Diderot: *Scrieri despre artă,* trad. de Gellu Naum, ed. Meridiane, 1967**

d'Agin- court e un indiciu simptomatic, chiar dacă autorul are o formaţie winckelmannianâ. Tot acum apare şi prima traducere din Shakespeare (1776 – 1782), a lui Le Tourneur, precum şi o traducere din Ossian. în fine, gustul exotismului – în 1712 apar *Scrisorile persane* ale lui Montesquieu – deschide perspectiva altor civilizaţii. Este epoca în care pictorul de origine elveţiană Jean Etienne Liotard (1702—1789) ajunge pînă în Turcia, unde se îmbracă turceşte şi de unde reîntors, îşi povesteşte pito- reştile peripeţii.

Cel mai de seamă vestitor şi animator al spiritului romantic rămîne însă Jean Jacques Rousseau. Sentimentul şi imaginaţia, gustul reveriei cîştigă cu el un apologet care va marca spiritul romantic şi în alte ţări ale Europei. El critică artificialitatea moravurilor sociale şi predică întoarcerea la natură, motiv prin excelenţă romantic. Mai puţin cunoscută, dar nu mai puţin importantă, este gîndirea lui Maine de Biran (1766—1824), «un spirit uriaş », cum îl defineşte René Huyghe, care a modelat forma specific franceză a spiritului romantic, aceea care îl deosebeşte de cel german.[1] El imprimă romantismului o direcţie psihologică în sensul cunoaşterii sufletului omenesc în substanţa sa individuală, în dinamismul permanentei sale deveniri, pentru a descoperi natura morală a omului interior. Această observare a «feno- menelor interioare», această întoarcere în sinea lui a omului nu urmăreşte integrarea sa în fluxul universal ci «*sentimentul imediat al forţei*» - sale – «*care nu-i altul decît acela al însăşi existenţei, inseparabil de acel al activităţii noastre* ». între cunoaşterea senzorială, mecanică, şi cea exclusiv intelectuală, dogmatică, Mâine de Biran găseşte un drum propriu, care să nu înstrăineze omul de el însuşi şi de personalitatea sa.

Abia după 1830, ideile romantismului german încep să capete o circulaţie mai mare în Franţa. Doamna de Stael este primul lor propagandist cu *De VAllemagne* (1810). Spiritul romantic francez începe să se «radicalizeze ». îngrozit de animismul ascuns în materie *(« T e teme-n zidul orb de-un ochi ce te pîndeşte»), « Tenebrosul – văduvul - neconsolatul prinţ de Acvitania cu turnul năruit*», care a fost Nerval, bun cunoscător al literaturii germane, poate fi considerat un interpret al spiritului romantic german. Dar prezenţa poetului, care hăituit de spaimele sale s-a spînzurat, de un felinar, e totuşi insulară. în pictură, Delacroix nu depăşeşte un individualism

1 **Cf. Rene Huyghe, op. cit.**

fără consecinţe metafizice. Geniul, pentru el, înseamnă « *o manieră cu totul personală de a vedea lucrurile* » cuprinse în «*dicţionarul naturii*». Artistul fiind expresia propriului său temperament, menirea lui este aceea «*de a scoate din imaginaţia sa mijloacele, de a reda potrivit temperamentului său».* O aspiraţie permanentă spre clasicism îl opreşte de la excese: «*principala şi cea mai importantă parte a picturii e să ştim ce a produs natura mai frumos şi mai convenabil pentru această artă ca să alegem din ea urmînd gustul şi maniera de a simţi a anticilor* ». Pictura sa religioasă e concludentă pentru a dovedi o autentică inaptitudine metafizică. Gîndirea estetică a lui Baudelaire confirmă acest punct de vedere: «*artistul adevărat trebuie să fie într-adevăr fidel propriei sale naturi*». Rolul imaginaţiei, «*regina adevărului*», e subliniat cu insistenţă, dar tocmai prin această calitate de «*regină a adevărului» ea nu poate fi detaşată de inteligenţă: « Un mare pictor este obligatoriu un bun pictor, pentru că imaginaţia universală închide inteligenţa (în sens de înţelegere) a tuturor mijloacelor şi dorinţa de a le dobîndi ».*

Poet şi pictor, Victor Hugo nu îmbogăţeşte gîndirea estetică, dar ne oferă **111** schimb, teoretic şi practic, imaginea romanticului care vede în romantism suprema libertate de expresie. « *Nu există nici reguli, nici modele* », proclamă el în prefaţa la *Cromwell*, şi toată creaţia sa, cu toate inconsecvenţele sale, rămîne o expresie a acestei libertăţi, pusă cu precădere în slujba unor scopuri sociale.

*

Anglia reprezintă cea de a treia mare direcţie a romantismului. Ga şi în cazul Germaniei, putem vorbi de un romantism structural, dar mult mai temperat de **1111** simţ instinctiv al măsurii, mai puţin radical pe latura sa metafizică, tradus mai mult printr-un naturism nativ, un gust organic pentru pitoresc, o mare forţă imaginativă şi sentimentală şi o vocaţie lirică extrem de bogată în resurse. E de observat că unul dintre marii idoli ai romantismului este Shakespeare, el însuşi un mare romantic, şi că, în secolul al XIX-lea, în timp ce în Europa continentală dezbaterile pe marginea opoziţiei clasic-roman- tic captau energia multor spirite, marii poeţi ai epocii, printre care Coleridge şi Byron, nici nu se socoteau romantici şi considerau că această dezbatere nu priveşte cîtuşi de puţin Anglia.

Filozofia materialist-empiristă în succesiunea Bacon, Hobbes şi Locke afirmase o linie oarecum tradiţională a spiritualităţii

engleze, o anume propensiune pozitivistă care va influenţa gîndirea estetică a eseiştilor empirici din secolul al XVI l-lea, gîndire ce nu acceptă absolutismul raţiunii. Scoţianul Alexandre Gerard, de exemplu, argumentează rolul de bază al imaginaţiei în artă. Geniul, afirmă el, este produsul superior al imaginaţiei. în critica de artă, percepţia se săvîrşeşte pe planul afectului iar raţiunea intervine doar pentru a clasifica şi discuta sentimentele criticului. Gustul pitorescului păstrează o mare pondere. Dacă Burke, în 1756, deosebise alături de «frumosul agreabil » «sublimul», asociat unor sentimente de spaimă, de infinit, de durere, Price, către sfîrşitul secolului, a adăugat ca o categorie a frumosului « pitorescul», ale cărui caracteristici sînt asprimea, nere- gularitatea, o variaţie continuă a formelor şi a culorilor, a luminilor şi a sunetelor.[1]

în acelaşi secol al neoclasicismului, Anthony Shafte- burg (1671—1713), a cărui gîndire l-a influenţat mult pe Winckelmann, profesează idei destul de stranii pentru o optică de tendinţe clasicizante. însăşi principiile de bază ale acestui gînditor eclectic sînt expuse la un mod mai degrabă sentimental decît raţional, şi printre aceste principii se cuvine subliniat un panteism guvernat de divinitate, care îl echilibrează şi îl armonizează.

Un semn romantic este şi gustul lui Hogarth pentru arhitectura gotică şi barocul rococo. în ciuda convingerilor sale clasicizante, Joshua Reynolds (1723—1792) refuză la rîndul său autoritatea ideii în pictură, consideră natura ca sursă a frumosului şi îşi afirmă credinţa în imaginaţie şi în sentiment.

*Interesul constant pentru Evul Mediu şi stilul gotic, care nu cunosc aceaşi umbră ca pe continent, este şi el un semn romantic foarte marcat în secolul al XVII l-lea, cînd determină un adevărat curent: ihe Gothic Revival. «Nu vreau să institui nici o comparaţie între frumuseţea raţională a arhitecturii clasice şi licenţa inspirată de cea denumită gotică, scrie Horace Walpole, autorul celebrei «povestiri gotice» Castelul din Otranto. «Totuşi sînt încredinţat, continuă el, că autorii acesteia din urmă au avut o mai mare cunoaştere a artei lor, un gust mai hun, mai mult geniu, o mai mare înţelegere a ceea ce ne place să imaginăm. » Shakespeare e socotit în ceea ce are el mai bun un poet gotic şi devine un simbol al libertăţii creatoare. « Un învăţător, scrie acelaşi Walpole, poate respecta unităţile; dar pentru a scrie Macbeth trebuie ceva mai mult geniu. »* [2]

în pragul secolului al XlX-lea, romantismul nu mai este prevestire ci fenomen declarat odată cu Wiliam Blake (1757—1827). Opera poetului-pictor, exprimată printr-un desen de factură clasicistă, afirmă o viziune pur romantică ce acordă imaginaţiei rolul de forţă creatoare prin care spiritul pătrunde esenţa realităţii, inter- pretînd natura panteist, ca simbol al unei lumi meta-

**[1] Cf. Lionello Venturi, op. cit. [8] Cf. Lionello Venturi, op. cit.**

fizice, în mod obişnuit nepercepută. Folosind metafora şi simbolul într-o mitologie care sincretizează elemente biblice, miltoniene şi reminiscenţe ale tradiţiilor celtice, Blake interpretează lumea conform unei gnoseologii în spiritul Filozofilor naturii şi refuză cu intransigenţa lui vehementă cosmologia materialist mecanicistă.

Regăsim la el utopia romantică a epocii de aur, în care natura decăzută şi omul, ca parte integrantă, îşi vor redobîndi prestigiul iniţial. Nu e locul să insistăm asupra marilor poeţi englezi romantici, Wordsworth, Coleridge, Shelley, a căror gîndire este una dintre cele mai pregnante expresii ale spiritului romantic englez şi prezintă multe puncte comune cu concepţiile Filozofilor naturii. Cu John Ruskin (1819—1900), romantismul îşi găseşte un teoretician exaltat care edifică o adevărată construcţie critică. Lionello Venturi vede în el un continuator al lui Wackenroder, chiar dacă nu l-a citit vreodată, dar ale cărui origini spirituale sînt pur englezeşti. Concepr ţiile sale se bazează pe refuzul raţiunii şi al regulilo- în numele unei comunicări cu natura, dar nu în sensul mistic germanic, şi al cărei principiu este iubirea. Artistul trebuie să fie « *o făptură care simte şi vede, un instrument atît de gingaş şi de sensibil încît nici o umbră, nici o nuanţă, linie sau expresie oricît de momentană şi efemeră a lucrurilor vizibile care il înconjoară şi nici vreuna din emoţiile pe care acestea sînt capabile să le transmită spiritului cu care a fost înzestrat, să nu rămînă neînregistrate, sau să se retragă din cronicile vremii. Nu cade în sarcina lui să gîndească ori să judece, şi nici să discute sau să ştie* » [1]

în sfîrşit, de la cadrul peisagist al tablourilor lui Gains-

1 **John Ruskin: *însemnări despre artă,* trad. de Cristina Micusan şi Sorin Alexandrescu, ed. Meridiane, 1968**

bourough, în secolul al XVIII-lea, pînă la Constable şi Turner, sentimentul naturist, atît de englezesc şi atît de romantic în acelaşi timp, însoţeşte creaţiile celor mai notabili artişti, întîi ca semne ale romantismului, apoi ca fenomen romantic manifest.

Acestea ar fi într-un spaţiu extrem de restrîns faţă de materia imensă pe care o propune subiectul cîteva din reperele care fixează spiritul romantic european. O concluzie ne-ar sili să reluăm lucruri deja spuse la începutul acestei încercări care nu vrea să fie decît o introducere la studiul lui Marcel Brion despre pictura romantică, studiu a cărui traducere în limba romînă adaugă în bibliografia consacrată fenomenului romantic o remarcabilă contribuţie.

MODEST MORARIU

## CUVÎNT ÎNAINTE

*Autorul ar fi dovedit o ambiţie prezumţioasă dacă ar fi avut pretenţia să înfăţişeze în acest singur volum o panoramă completă a picturii romantice. însuşi calificativul romantic e susceptibil de interpretări diferite. în ce moment ia naştere romantismul, cînd se sfirşeşte?. . . chiar şi această întrebare poate primi răspunsuri diverse. în afară de aceasta, nu era în intenţia autorului de-a stabili aici un catalog întemeiat pe nişte limite exacte şi pe categorii admise de toată lumea. Romantismul nu este o perioadă a istoriei (a artei, a poeziei, a muzicii sau a filozofiei) ci o anumită stare sufletească, manifestată în opere de artă ai căror creatori pot fi situaţi mult înainte de începutul secolului al XIX-lea, continuînd să se manifeste din plin*

*pînă în ultima treime a acestuia. A dori să determini cu rigoare exclusivistă cine este romantic şi cine nu este rămîne un subiect de discuţie permanent deschis. Cititorul s-ar putea mira că nu sînt pomeniţi aici o seamă de artişti consideraţi îndeobşte romantici, şi că, în schimb, un loc, uneori chiar important, îl ocupă nişte artişti care, potrivit părerii generale nu aparţin romantismului. împărţirea acestei cărţi ps teme şi subiecte bine definite l-a silit cîteodată pe autor să studieze acelaşi artist în mai multe capitole şi din unghiuri diferite. Cu cit opera artistului respectiv e mai variată, cu atît mai diverse sînt şi aspectele talentului său, şi cu atît mai dispersate vor fi observaţiile care îl privesc. Aşadar, astfel de întoarceri nu vor fi surprinzătoare, căci ele nu sînt repetări ci, dimpotrivă, nişte decupaje, tot atît de numeroase pe cit de necesare, pentru ca. toate feţele operei să fie succesiv puse în lumină şi comparate cu operele altor artişti ai vremii.*

*MARCEL RRION*

# INTRODUCERE

*O încercare de definire a cuvîntului Romantism. Preromantism sau protoromantism în secolul al XVIII-lea. Marile teme romantice. Călătoria. Miturile romantice: Vîrsta de Aur, Orientul, Evul Mediu. Orientalismul francez şi englez. Semnificaţia şi expresia lui. Ciudatul Monsieur Auguste. Mitul Sfîntului Imperiu în Germania. Imperiul timpurilor moderne: Napoleon supraumanizat şi divinizat. învierea antichităţii nordice: Ossian, Nibe- lungii, Minesănger-ii. Eroii romantici: Manfred, Don Juan,*

*Faust, Hamlet, Quijote. Roman tismul presimţit de Watteau. Claustrofobia lui Piranesi. Tiepolo şi deschiderea spre supranaturalul romantic. Tema prizonierului de la Car- ceri-Ze lui Piranesi la Demetrius al lui Schiller.*

Cum în esenţa sa romantismul este metafizica timpului imperfect, urmărirea înminunată sau neliniştită a unui ideal ce se ascunde şi fuge în «depărtările» spaţiului, ale timpului, ale inefabilului şi ale irealizabilului, aspiraţia nesăţioasă către un infinit şi un absolut la care omul tinde în ciuda convingerii sale inconştiente că nu-i va fi dat să le atingă vreodată şi se va istovi zadarnic vrînd să ajungă la ele, întrucît toate acestea se manifestă prin impulsuri nedefinite, prin elanuri ale spiritului, ale imaginaţiei şi ale inimii, fără contururi, aproape fără formă, era firesc ca modul
său de expresie să fi fost, mai degrabă decît artele plastice, muzica şi, într-o măsură mai mică, deoarece cuvintele *definesc* mai mult decît sunetele, poezia. Construindu-şi palatele în negurile himericului, ale inaccesibilului şi ale fabulosului, Romantismul nu era în stare să inspire o arhitectură nouă şi originală: neinventînd nimic, el a adoptat stilul acelei arhitecturi vechi ce răspundea perfect idealurilor sale: Goticul. El însuşi n-ar fi izbutit să creeze nimic care să reprezinte atît de exact imaginea dorinţelor şi-a aspiraţiilor sale. A adorat aşadar Goticul şi l-a copiat, exagerîndu-i aspectele ce i se păreau mai «extravagante». Uneori l-a tratat ca stil exotic, cu deformările ce-l puteau face si mai pitoresc, precum acea Indie de Porden şi Nash de la *Royal Pavilion*, din Brighton, Persia din *Iranistanul* construit de Eidlitz pentru Barnum în Connecticut, China din *Palazzina ciñese* de Giuseppe Patricola, lîngă Palermo.
Arhitectura neogotică se deosebeşte de modelul său printr-o nervozitate neliniştită, nerăbdătoare să transpună în real sugestiile viselor sale. Cas- telele de la Pierrefonds şi Neuschwanstein nu sînt

decît idealizările şi exagerările unor prototipuri reale, dar Fonthill Abbey, construit de James Wyatt pentru Beckford şi Strawberry Hill, rod al colaborării dintre extravaganţa lui Walpole şi visurile de mîncător de haşiş ale lui Robinson, realizau obsesiile lui Thomas de Quin- cey şi acel Xanadu [1] al lui Coleridge, înainte ca aceşti poeţi să le fi imaginat.

Unei imaginaţii care lucra în imponderabil, în mişcător, în schimbător, sculptura îi opunea volume pline, conture precise şi impenetrabilitatea pietrei sau a metalului ; visul nu străbate aceste materiale dure. Doar pictura era destul de mlădioasă, destul de docilă pentru a primi amprenta sufletului romantic, deşi inaptă să exprime acea desfăşurare în timp care dă muzicii şi poeziei adevărata lor semnificaţie. Romantismul presupune înainte şi după orice act reprezentat o continuitate infinită în timp, dar este incapabil să descrie desfăşurarea ei ; se mulţumeşte să reţină şi să înfăţişeze un singur moment, o *secvenţă* din această desfăşurare a duratei.

Tema călătoriei, atît de frecventă şi atît de importantă în poezia romantică, fugă de societate, de sine, de destin, sau dimpotrivă, explorare a lumii exterioare şi a lumii interioare în vederea unei şi mai desăvîrşite împliniri, se refuză picturii care nu poate să detaşeze din. succesiunea evenimentelor decît un moment dat, în timp ce Manfred şi Childe Harold precum şi Wilhelm Meister, Franz Sternbald şi Anton Reiser se exprimă în fluent, în mutant. Pictura înlocuieşte atunci greutatea duratei, totalitatea porţiunilor de timp, prin intensitatea clipei ; gestul dramatic la Delacroix, culmea celei mai elevate meditaţii imobile la . Friedrich, sînt suspendate între timpul trecut şi timpul viitor, într-un prezent fără început şi fără sfîrşit, ţinînd de-o noţiune a timpului care înseamnă mult mai mult un timp mitic decît un timp real.

Hrănindu-se din mituri, romantismul a transformat în mit şi timpul, iar pentru a-i da mai multă consistenţă,

1 *Xanadu,* numele unui oraş menţionat în poemul lui Coleridge *Kubla Khan* (N. trad.)

a reînviat străvechile mituri. Nu cele ale antichităţii greceşti sau romane pe care clasicismul le tocise şi le epuizase făcîndu-le de nesuportat printr-o banalizare excesivă, ci înseşi miturile popoarelor străvechi din care se trăgeau romanticii, acei romantici care întorc spatele Mediteranei, vinovată de toate abuzurile academismului, şi privesc spre landele Scoţiei şi ale Irlandei, spre pădurile germane, spre fiordurile şi fiellurile Norvegiei, atît de imediat şi strîns înrudite cu sufletele lor.

Proiecţie în trecut şi proiecţie în depărtat, idealul romantic al non-finitului reia mitul Vîrstei de Aur, dar nu-l situează în paradisul terestru şi păgîn al lui Poussin sau al lui Ingres. Cînd, obosit să tot alerge după inaccesibil şi poate după inexistent, aspiră către un ideal tangibil, către o fericire la îndemîna sa, el născoceşte o vîrstă de aur mai apropiată, o perioadă istorică pe care o împodobeşte cu toate meritele prodigioase ce i se pare că lipsesc propriului său prezent, se proiectează în ev-mediul fanteziei, al nălucirilor, al reveriilor visurilor sale. Alţii, mai realişti decît aceşti reconstructori ai unui trecut iremediabil pierdut, nu se mulţumesc să fugă din timpul în care îi sileşte să trăiască destinul lor; ei evadează în depărtări înzestrate, în plus, cu privilegiul atemporalităţii; unde să pleci, atunci, dacă nu în ţările în care timpul nu există, sau, cel puţin, n-are valoarea pe care i-o atribuie Occidentul. . . în Orient. Medievalismul şi orientalismul reprezintă astfel două aspecte capitale ale idealismului romantic în funcţia sa de creator de mituri, deoarece este cît se poate de evident că Orientul la care visează romanticii şi pe care îl vor contempla e tot atît de puţin *adevărat,* tot atît de puţin *real* pentru ei ca şi, pentru medievalişti, fantasticul burg renan sau cetăţuia gotică cu fleşele, coronamentele, contraforţii, turnurile de pază şi clopotniţele ei, înfipte ca un pumn de ace în îngrăditura strîmtă a fortificaţiilor şi a donjoa- nelor.

Orientalismul romantic este un fenomen aproape în exclusivitate francez ; nostalgia germană a depărtărilor aspiră la un ţel impalpabil, ce nu se poate localiza pe nici un continent ; ţara sufletului său e, fără doar şi poate, în afara acestei lumi. Uimirea,

curiozitatea, preferinţa pentru un pitoresc mai colorat, mai ademenitor, precum şi acea nevoie de dezrădăcinare atît de firească spiritului omenesc temător să nu lîncezească în obişnuinţele sale au trezit întotdeauna pasiunea marilor călătorii şi gustul descoperirilor. În pictura europeană, istoria orientalismului are rădă-

cini destul de îndepărtate, dar abia în secolul al XVIII-lea s-a născut, odată cu gustul turche- riilor şi al chinezăriilor, predilecţia pentru ciudăţeniile exotice, căutate doar pentru conţinutul lor straniu, bizareriile turcului şi ale chinezului în ceea ce se credea a fi decorul lor firesc, ca să ajungă în cele din urmă la un personaj şi mai uimitor încă: maimuţa. *Maimuţismele* nu sînt decît *ehinezării* împinse la absurd.

Începînd cu «turcheriile» din *Burghezul gentilom*, orientul devine o temă de spectacol, de carusel[1] şi de balet, dar există ca atare din Renaştere. Romanticii proiectează în ţările în care încearcă să plece şi la care visează atunci cînd nu pot ajunge un fel de ideal uman. Debarcînd în Maroc, Delacroix recunoaşte în africanii nobil drapaţi nişte «greci şi romani» mai autentici, mai vii şi mai frumoşi decît cei din pictura clasicilor. Nu mai este vorba de idealul «bunului sălbatic », care îi emoţiona pe filozofii umanitarişti din secolul al XVIII-lea; pictorii francezi de la începutul secolului al XIX-lea care pleacă departe nu mai tînjesc după o Arcadie imaginară ; ei caută imagini neaşteptate, acel şoc provocat de întîlnirea cu necunoscutul, cu insolitul, posibilitatea unei noi concepţii despre frumos. Pictorii de turcherii şi de chinezării din secolul precedent nu ţineau neapărat să meargă să-şi studieze modelele preferate în ţinutul lor de baştină ; se mulţumeau să observe comportarea neobişnuită a africanilor şi a asiaticilor aduşi la Paris de hazardul relaţiilor diplomatice. Moda cafenelelor, unde servitorii, fie că erau sau nu turci, purtau veşminte orientale

1 Un fel de turnire în care cavalerii împărţiţi în grupe execută o serie de figuri amestecate uneori *cu* dansuri **37** alegorice şi reprezentaţii scenice (N. trad.)

favoriza şi ea această familiaritate cu străinătatea, fără să trezească totuşi ispita marilor spaţii care îi va ademeni mai cu seamă pe oamenii din zorii secolului al XIX-lea. În schimb, pictorii orientalişti se vor grăbi să meargă să studieze după natură peisajele, obiceiurile, tipurile omeneşti. Unii englezi merg chiar mai departe decît francezii înclinaţi să considere Mediterana ca o *mare nostrum* pe care nu ai de ce s-o depăşeşti ; William Danieli, fiul unui hangiu din Kingston-on-Thames, petrece nouă ani în India, şi se întoarce încărcat de acuarele pe care le publică într-un volum sub titlul *Oriental Scenery*, o dată cu studiile pe care le făcuse la Mascat, în Arabia şi în China ; William Hodges, fost elev al lui Richard Wilson, după ce petrecuse şi el vreo sase ani în India, îl însoţeşte pe căpitanul Cook prin Mările Sudului şi pictează cîteva pînze destul de emoţionante: mai ales *Vulcanul din Pacific*, de la muzeul din Brighton.

De obicei, artiştii nu se aventurează mai departe de Suez şi de Coloanele lui Hercule ; ei merg în Grecia, în Turcia, în Egipt, ca William Georges Müller sau Ippolito Caffi ; cei mai mulţi francezi sînt atraşi, firește, de Algeria, a cărei cucerire o adusese la ordinea zilei. Un mit în care se asociază gloria bătăliilor victorioase, o amintire vagă a cruciadelor – necredincioşilor trebuie să li se impună creştinismul şi sentimentul foarte puternic al necesităţii, pentru popoarele trezite la era industrială, de-a dobîndi colonii, adaugă « panaşul » cavalcadelor sclipitoare unor scene de bătălie avînd aceeaşi valoare documentară ca şi *Cucerirea Smalah*-ului, de Horace Vernet (Muzeul Versailles) sau însemnările lui Isabey, înălţat la rangul de istoriograf al cuceririi Algeriei.

Odată cu restabilirea păcii, între africani şi europeni, în ţara cucerită, se înnoadă relaţii prieteneşti: în 1846, caidul din Constantine îl invită la el pe Chasseriau şi de pe urma acestei vizite ne vor rămîne, printre alte tablouri, *Două căpetenii arabe provocîndu-se la luptă*, de la Luvru, datînd din 1852, şi *Călăreţii arabi* de la Smith College Museum of Art, deopotrivă de dramatice ca inspiraţie şi de-o execuţie la fel de strălucită ca şi cele mai bune picturi exotice ale lui Delacroix. Cazul lui Decamps este mult mai

surprinzător, căci odată cu el ne aflăm în prezenţa unui orientalist al imaginarului care, exceptînd frumoasa *Infrîngere a cimbrilor* (1833, Luvru), cel mai frumos tablou al său, a pictat aproape numai subiecte orientale, deşi nu petrecuse decît vreo cîteva săptămîni la Smyrna, mulţumindu-se să-şi împopoţoneze modelele culese pe străzile Parisului în tot soiul de bulendre turceşti.

Orientalismul lui Gabriel Decamps exemplifică surprinzător ceea ce poate înfăptui imaginaţia atunci cînd artistul îi dă frîu liber. Delacroix îl va judeca aspru, ajungînd chiar să declare că niciodată nu i-a plăcut vreun tablou de Decamps, iar caracterul ciudat, morocănos, acrit al acestuia, firea lui neliniştită, obsedată de sentimentul unei morţi tragice – a fost ucis de calul său – nu stîrneau prea multă simpatie. De altfel ştia că nimeni nu-l iubeşte, suferea din pricina asta, şi-şi exagera cu bună ştiinţă mizantropia pentru a-i îndepărta pe indiferenţi şi chiar pe cei care ar fi putut avea pentru el o prietenie în care oricum n-ar fi crezut, închis în atelier, născocea amestecuri ciudate de culori, cu ajutorul cărora încerca să înfăţişeze Orientul sclipitor, miraculos, de-o ciudăţenie grandioasă, al visurilor sale. Mai preocupat ca nimeni altul de « meşteşug », Decamps încearcă materiile granuloase cu reliefuri care captează bine lumina: tot timpul vieţii sale, se străduieşte să regăsească în memorie şi să fixeze pe pînză peisajele contemplate în scurta lui călătorie prin Turcia, împreună cu Garneray, în 1828, şi ale căror amintiri fierbinţi avea să le picteze treizeci de ani de-a rîndul. Ceea ce îl farmecă într-adevăr, sînt în primul rînd costumele, fastuoase ori sordide, pe care soarele oriental le împodobeşte cu aceeaşi splendoare aproape, forfota hazlie a patrulelor de ieniceri, ţipetele copiilor ieşind de la şcoală. Ca pictor de gen îl întrece pe Fromentin, care se extaziază în faţa efectelor de lumină, a apusurilor însîngerate de soare în deşert, a caravanelor ce se decupează în umbre chinezeşti pe dunele de nisip sau a pîlcurilor rare de palmieri. Fromentin n-ar fi putut egala niciodată atmosfera dramatică din *Supliciul cîrligelor* (1839, Wallace Collection, Londra), nici

savantele sale mixturi de culori şi paste, dar a simţit în schimb, mai bine decît oricare dintre contemporanii săi, valoarea şi semnificaţia spaţiului african.
Mult superior prin aceasta lui Marilhat, numit Egipţianul, atît de fascinat de Cairo şi de Nil încît viaţa nu i se părea vrednică de-a fi trăită altundeva – şi a murit la vîrsta de treizeci şi şase de ani –, lui Dauzats, mai îndrăgostit de pitorescul familiar decît de măreţiile epice, lui Dehodencq, care în amintirile sale din Spania maură şi din Maroc urmărea visul unui Orient exact, veridic, aproape naturalist, Fromentin fusese captivat mai ales de deşert ; popasurile la El Kantara i-au revelat o natură aproape fantastică în ciudăţenia ei, dar, fără îndoială, era prea cultivat, prea stăpîn pe impresiile sale, prea *raţional*, prea erudit, prea preocupat să scrie, fie impresiile sale din Algeria, fie consideraţiunile despre *Maeştri de odinioară*, pentru a se abandona acelei identificări profunde a individului cu natura care ar fi putut face din el un Caspar David Friedrich al deşertului african. Surprinzătorul personaj denumit astăzi Monsieur Auguste, una dintre figurile cele mai bizare ale romantismului francez, care nu duce, totuşi, lipsă de « originali », era socotit de prietenii săi Géricault, Théophile Gautier, Delacroix drept un băiat de treabă, mare amator de cai, ducînd eleganţa pînă la dandysm, bogat, fantasc, de la care puteai împrumuta superbe costume orientale, de care gemeau dulapurile sale, şi cele mai neaşteptate arme, giuvaere şi bibelouri aduse din călătoriile făcute prin Turcia, Grecia, Egipt, Siria, Dalmaţia. Jules-Robert Auguste avea şi o respectabilă colecţie de tablouri din secolul al XVIII-lea, îl admira pe Watteau şi-l apăra cu înfocare împotriva atacurilor romanticilor care priveau cu neîncredere această artă subtilă, melancolică şi misterioasă.
Probabil că Monsieur Auguste îl iubea tocmai pentru misterul său, el însuşi fiind, în ciuda amabilităţii, a politeţii şi a generozităţii cu care

> îşi ajuta prietenii, o fiinţă rezervată, distantă, enigmatică, vorbind puţin despre sine şi descumpănindu-l chiar şi pe Mérimée prin răceala cu care îi trata pe cei din jurul său. Prietenii nici nu

bănuiau în el un mare pictor; îl socoteau un giuvaergiu cu mult gust, un sculptor onorabil ce călca pe urmele lui Barye, dar artistul adevărat, omul autentic era pentru ei un necunoscut. În schimb, el îi cunoştea pe toţi, pe Iluet, pe Bonington, pe David d'Angers, pe Horace Vernet, dar nu s-a împrietenit cu nici unul. Poate că se temea ca lumea să nu considere imoral faptul că, deşi tatăl său dăduse faliment, el se bucura de-o avere frumuşică. Prietenii beneficiau din plin de această avere, ca şi de colecţia sa de obiecte turceşti, stofe indiene şi persane, pistoale şi iatagane, şi, mai ales, de şeile minunate şi de harnaşamentele bogate cu care îşi împodobea caii de călărie.

Trăind în preajma unor maeştri ca Géricault şi tînărul Delacroix, cititor pasionat al lui Byron şi byronian în adîncul sufletului, Monsieur Auguste a rămas mai cu seamă un instinctiv, un impulsiv, un voluptuos iubind pictura aşa cum iubeşti femeile şi căutînd în voluptate acea exaltare a tuturor simţurilor, acea înălţare de sine pe care o cerea şi artei. Deşi obţinuse locul întîi la Marele Premiu al Romei la vîrsta de douăzeci şi unu de ani, nu s-a simţit de loc jignit, mai tîrziu, că apropiaţii săi îl considerau un « amator », iar cunoscătorii un « minor ». În domeniul artei, era pus în rîndul micilor romantici asemenea unui Napol Pirineanul sau unui Petrus Borel Lican- tropul în literatură, cu toate că nu se ascundea, ca aceştia, în dosul exceselor şi al extravaganţelor: dimpotrivă, prefera să adopte acea atitudine de dandy, rece, ironic, pentru a ascunde astfel mai bine focul care îl mistuia şi care arde cu flăcări atît de înalte în cele mai bune tablouri ale sale, *Femeie gătindu-se*, aflat la muzeul din Orléans, de exemplu. În cele mai reprezentative pînze ale sale, senzualitatea neliniş- **41** tită şi zbuciumul sufletesc lasă poate să se întrezărească taina pe care o ascundea cu atîta grijă, iar acordurile îndrăzneţe ale carnaţiilor sidefii şi ale sumbrelor efluvii din *O Venus neagră* trădează vraja nepătrunsă pe care o reprezenta pentru el Orientul. Mai voiuptuos decît Delacroix din *Femeia cu papagal* (Muzeul din Lyon), mai bun cunoscător al erotismului oriental

decît vizitatorul *Femeilor din Alger* (Luvru, 1834), Monsieur Auguste merită să-şi păstreze genul de anonimat care l-a fixat sub acest nume; cu condiţia să-i recunoaştem acestui «minor», poate mai degrabă în germene decît ajunse la deplina lor împlinire, toate calităţile care se cer unui mare pictor, în ciuda conflictului întreţinut de coexistenţa unei impetuozităţi orientale cu o neputinţă de-a trăi moştenită de la Watteau.

*Mitul oriental* s-a născut, la romantici, dintr-o nevoie de evadare în spaţiu ce se manifestă atît în literatură, în muzică şi în teatru cît şi în pictură. Dimpotrivă, mitul medieval răspunde acelei nevoi de dezrădăcinare în timp care se exprimă în nostalgia Evului Mediu, în acea capacitate de ataşare aproape mistică de amintirea Sfintului Imperiu Roman Germanic, şi mai mult încă în acea reînviere a zeilor şi a eroilor antichităţii nordice pe care o stimulează în Germania primele traduceri ale vechilor epopei germanice şi ale poeziei Minnesăngerilor, ignorate aproape cu desăvîrşire pînă la sfîrşitul secolului al XVIII-lea. Istoria descoperirii *Cîntecului Nibelungilor*, a traducerilor sale în germana modernă şi a indiferenţei – adeseori chiar a ostilităţii – cu care au fost întîmpinate aceste publicaţii dovedeşte că, pînă la romantism, spiritele cele mai cultivate rămîneau oarbe la frumuseţea acestor texte uitate. Efectele pe care le provoacă asupra picturii romantice această renaştere a străvechilor epopei sînt vizibile în marile cicluri decorative ale castelelor şi ale palatelor, unele dintre ele năzuind la o reconstituire arheologică, altele mulţumindu-se să interpreteze, cu mai multă sau mai puţină fantezie, arhitecturile, costumele, armele vremurilor de altădată. Această mişcare nu-i lipsită de analogie cu aceea care, în cercul nazareenilor, reînsufleţeşte cultul lui Dante, al lui Ariosto şi al lui Tasso.

Marile decoraţii murale ale lui Moritz von Schwind şi a emulilor săi de la Reşedinţa din München, din castelele regilor Bavariei şi de la cetatea Wartburg unde avusese loc faimosul «turnir al cîntăreţilor » în care se înfruntaseră Tannhäuser cu Wolfram von Eschenbach, tratează de-a valma istoria şi legendele

vechii Germanii. Ciclul lui Carol cel Mare de Alfred Rethel de la Primăria din Aachen, datînd din 1847, exprimă în mod plastic devoţiunea romantismului german faţă de marii împăraţi de odinioară, a căror viaţă şi moarte erau încă învăluite într-un anumit mister, Friedrich Barbarossa, Friedrich al II-lea de Hohenstaufen, Carol cel Mare. *Mitul imperial* devine o temă bogată şi rodnică satis- făcînd deopotrivă gustul depărtărilor, al unui real colorat cu fabulos, al unui cavalerism eroic a cărui amintire consola oamenii de mediocritatea omenească a timpurilor prezente. încă de pe atunci, în gîndirea şi în arta Germaniei apare acea aspiraţie către supraom care îşi va afla expresia desăvîrşită la Nietzsche şi care, pînă la el, îmbracă aspecte destul de variate.

În Franţa, dorinţa tipic romantică de a proiecta acest ideal eroic într-o figură de dimensiuni supraomeneşti s-a cristalizat în jurul lui Napoleon. Personaj legendar încă de pe vremea cînd trăia, tînărul general din războaiele din Egipt şi Italia întruchipează mult mai bine decît împăratul aspiraţia la măreţie, respectul pentru destinele excepţionale pe care poezia le va imortaliza în siluetele gigantice ale lui Lara, Manfred, Goetz von Ber- lichingen, tînărul Don Carlos. Iconografia lui Napoleon împărat ţine adeseori de propagandă şi de politica de prestigiu; dimpotrivă, aceea a lui Bonaparte exaltă un sentiment popular autentic. Poporul este cel care se înflăcărează pentru «isprăvile » lui Bonaparte, îl transfigurează pe micul ofiţer şi-l idealizează pe «Corsicanul cu părul lins» ajungînd să-l reprezinte ca pe un taumaturg în *Ciumaţii de la Jajfa* de Gros, în invulnerabilul de la *Podul Arcole*, în învingătorul stihiilor din cavaleristul care străbate curmăturile Alpilor pe un armăsar cabrat. *Divinizarea imperială*, comparabilă cultului pentru suveran ce constituia la romani o adevărată religie, iluminează cu o strălucire aproape supra- naturală toate tablourile în care apare figura eroului. Pe cîmpul de bătălie de la Eylau, el împarte deopotrivă blîndeţea învingătorului faţă de răniţii şi prizonierii armatei duşmane şi poruncile crunte, adevărate fulgere jupiteriene, care aruncă regimentele în focul bătăliei. Faptul că acest proces

de idealizare şi de divinizare nu s-a întrerupt după ce gloria cuceritorului s-a stins dovedeşte cît de independent de succes era acest cult, de vreme ce învins, lovit de zei, pironit în insula sa precum Prometeu în Caucaz, Napoleon e şi mai « divin » decît înainte.

Totuşi, din punct de vedere plastic, pictorii se interesează mai mult de tînărul Bonaparte, eroul juvenil, cu ochi învăpăiaţi, de-o slăbiciune ascetică, pentru că mai purta aureola Revoluţiei din care se născuse. El simboliza astfel atît un destin personal cît şi acela al unui întreg popor. Pe cît de supranatural de epic este *Napoleon la Saint-Bernard* de David (1801, Malmaison), pe atît de solemn, uscat şi declamatoriu în acelaşi timp, este acela din *încoronare* (1807, Luvru) lipsit de-o majestate autentică şi nepăstrînd nimic din magia ritualului religios, aproape mistic, care pune împăratul în rîndul semizeilor. Bonaparte îndrăgit de pictori este un Hercule, un Ahile, un Tezeu; învinsul de la Waterloo poartă o altă aureolă, a doliului, a fatalităţii, a eşecului prometeic, fulgerat pentru că zeii s-au îndepărtat de el. Se pare chiar că cele mai frumoase tablouri inspirate de Napoleon sînt cele ale înfrîngerii, *Retragerea din Rusia* de Boissard de Boisdenier, de exemplu (1835, Muzeul din Rouen), cumplit prin realismul său vizionar şi pictat, după toate aparenţele, sub influenţa drogurilor pe care le consuma acest artist. Boissard de Boisdenier se număra printre membrii clubului de consumatori de opiu şi haşiş care se întruneau la palatul Pimodan din insula Saint- Louis, frecventat de Baudelaire, Théophile Gautier, Gérard de Nerval, Delacroix.

O altă *Retragere din Rusia*, aceea a lui Charlet (1835, Musée des Beaux-Arts din Lyon) a cunoscut o popularitate uriaşă la Salonul din anul următor, în 1836. Charlet, istoriograf al epopeii imperiale, nu şi-a restrîns admiraţia şi devoţi- unea numai la figura lui Napoleon; el a fost deopotrivă poetul pedestrimii, al soldatului de rînd, al veteranului care mărşăluia de la un capăt la celălalt al Europei. Litografiile sale, ce emoţionau păturile de jos ale populaţiei, întreţineau în oamenii simpli cărora nu le venea să creadă în moartea împăratului o adevărată idolatrie pentru

marele om şi pentru tot ceea ce se lega de numele lui, lucruri şi oameni. Boissard de Boisdenier este epic şi liric; Charlet, în schimb, traduce latura familiară, comică, şi chiar pe aceea de un dramatism uneori hazliu a aventurii napoleoniene; cu el, cîntecul eroic alunecă în anecdotă, şi în cîntec propriu-zis. învins şi mort, împăratul a păstrat în imaginaţia populară şi în litografiile ce glăsuiau poporului, într-o limbă pe care acesta putea s-o înţeleagă şi s-o îndrăgească, o aură supranaturală. La rîndul său, a beneficiat şi el de acea superstiţie a imortalităţii care învăluise legenda eroilor străvechi, regele Arthur, în tradiţiile englezeşti, Barbarossa şi Friedrich al II-lea de IIo- henstaufen în legendele germane. Cultul postum închinat simultan persoanei împăratului şi eroismului colectiv al Marii Armate atestă persistenţa mitului şi cucereşte ţările străine ; un pictor polonez, Piotr Mihalowski, funcţionar imperial, care fusese elevul lui Charlet în timpul şederii sale la Paris în 1832 şi 1833, transplantează în ţările slave mitul şi reprezentarea sa, dar idealizarea conducătorului şi a oamenilor lui produce două lucrări stranii, caracteristice spiritului epocii: *Ossian primind pe generalii lui Napoleon*, de Girodet de Roucy Trioson (1801, Luvru) şi *Defilarea nocturnă* de Raffet (1834, castelul din Com- piégne).

Pasiunea lui Napoleon pentru Ossian – biblioteca sa de campanie conţinea volumul lui Mac- pherson şi *Suferinţele tinărului Werther* de Goethe – îi îndemna pe pictorii care voiau să-l linguşească să reproducă episoade din poemele sale favorite. în vederea unui popas pe care împăratul urma să-l facă la Quirinal, Ingres a compus pentru tavanul camerei ce îi fusese destinată un *Vis al lui Ossian*, cu totul excepţionalîn opera sa, şi, în mod paradoxal,una dintre culmile romantismului francez (Muzeul Ingres, Mon- tauban, 1806). Girodet, la rîndul său, a primit din partea arhitectului Fontaine comanda unui tavan pentru castelul de la Malmaison, în 1801. Vrînd să-l actualizeze pe eroul legendar al ciclului ossianic, el l-a reprezentat printre personajele poemului lui Macpherson, primind într-un Olimp nordic,

píelos ca Walhalla, umbrele generalilor Revoluţiei.

Compusă cu stîngăcie dar străbătută de un soi de entuziasm candid, această pictură nu are organizarea severă, muzicală şi plină de visare din tabloul lui Ingres, în schimb regăsim aici mai bine idealizarea naivă a Revoluţiei. Dimpotrivă, în *Defilarea nocturnă* de Raffet, escadroanele fantomă se aliniază ca pe un cîmp de manevră, cavalerişti înveşmîntaţi în ceaţă ca şi caii lor spintecînd cu fulgerul săbiilor tenebrele spectrale. Această aspiraţie la depăşire, care este unul dintre cei mai activi factori romantici, stimulează puternic cultul eroilor; eroi istorici sau eroi imaginari, ei întruchipează, ca şi în miturile antice, amplificarea prodigioasă a eului care rîvneşte cu înflăcărare să ajungă deopotrivă cu zeii. Victime ale exagerării, ale hybrisului lor, ei păstrează în cataclismul care îi striveşte atitudinea victimei sublime, a titanului străfulgerat. Imagistica populară vede bucuros în Napoleon pe insula Sfînta Elena un Prometeu încătuşat în Caucaz.

Cînd o generaţie are nevoie de eroi, şi-i ia de unde îi găseşte. În ochii romanticilor, eroii antichităţii fuseseră înjosiţi şi terfeliţi prin felul în care îi folosise academismul. Spiritul revoltei împotriva lui Dumnezeu şi a societăţii va face din ei nişte proscrişi. Manfred s-a pus în afara societăţii prin incest: a devenit suprauman; astfel, într-un desen de John Martin, el se socoteşte deopotrivă cu cei mai înalţi munţi din Alpi pe care îi contemplă ca pe nişte semeni de ai săi. Banditul, hăituit de societatea ale cărei legi le înfruntă şi le încalcă, primeşte şi el, pentru isprăvile sale, coroana romantică: Moor, Hern ani, cavalerii haiduci din burgurile renane devin, prin însăşi răzvrătirea lor, nişte supraoameni aşi jderi eroilor baroci, Don Juan, Faust, Hamlet, Don Quijote, din care romantismul va face de asemenea nişte eroi, alături de idolii abstracţi personificaţi, transformaţi în idei active: Republica pe baricade de Delacroix, bunăoară, şi Revolta populară împotrivindu-se asupririi în *Dos de Mayo* de Goya.

Eroii baroci erau *oamenii sfidării*, ai exaltării eului, ai acţiunilor nesăbuite; romantismul adună visele lor

urieşeşti şi le dă o cuprindere şi mai mare încă; Daumier, în opera căruia Delacroix regăsea ceva din Michelangelo, reia neobosit tema omului care vrea ca legendarul să devină cotidian, să transforme irealismul romanului cavaleresc în faptă şi în act: Don Quijote. Poeţii vor amalgama mai mulţi eroi baroci pentru a crea noi personaje. În eroii lui Byron îl regăsim şi pe Faust, şi pe Hamlet, şi pe Don Jüan, iar Grabbe[1] produce un « şoc » extraordinar punînd faţă în faţă şi opunînd într-un conflict amoros pe Burladorul sevillan şi pe filozoful din Nürnberg.

*

E greu să determini deosebirile foarte precise dintre baroc şi romantism; cel din urmă pare izvorît din cel dintîi ca un fel de prelungire logică, de excrescenţă firească, şi de-a lungul întregului Secol al luminilor s-au menţinut o seamă de mişcări mai mult sau mai puţin oculte ce duceau subteran de la unul la altul. Dacă rococoul poate fi privit pe drept cuvînt mai degrabă o « stare » a barocului decît un fenomen estetic şi social independent, atunci în el îşi au rădăcinile şi curentele majore ale romantismului. Le recunoaştem uşor în două mari alegorii, funebre în ciuda aparenţei lor galante şi hedoniste: *îmbarcarea pentru Citera* şi, mai puţin evident dar şi mai surprinzător după ce ai descoperit cifrul, *Firma lui Gersaint.*

Marile motive ale lui Watteau sînt personajul întors cu spatele la privitor – caracteristic şi pentru romantismul german din opera lui Carus şi a lui Friedrich –, ambiguitatea statuilor la frontiera dintre mineral şi uman, nostalgia profundă pe care o produce muzica, ambivalenţa figurii lui Mezzetin [x], aflată la jumătatea drumului dintre teatru şi infern, la intrarea căruia apare uneori în chip de strană şi, mai mult încă, acea pietrificare a timpului, acea oprire a vieţii într-o suspensie fără sfîrşit. Dacă extremiştii romantismului, care detestau în egală măsură şi clasicismul şi rococoul, îl ignorau, el a fost adorat în schimb de doi dintre cei mai reprezentativi romantici francezi, Gérard de Nerval şi Auguste. Obsesia

1 Christian Dietrich Grabbe (1801 —1836), poet dramatic german, aparţinînd mişcării romantice (N. trad.)

metamorfozei minerale şi a morţii, ca şi acel presentiment că lumea de dincolo e cuprinsă în cea de aici, că din parc în infern se trece fără tranziţie şi fără să-ţi dai seama, ar fi trebuit să-l desemneze pe Watteau nu numai ca un precursor al romantismului, dar şi ca acela dintre maeştrii săi în care sentimentul tragic al vieţii s-a dezvoltat cu o neliniştită şi melancolică splendoare.

Semănînd leit cu Watteau prin acea tulburătoare asociere a triumfului morţii cu apoteoza senzualităţii rafinate, Tiepolo, gravorul suitelor *Scherzi* şi *Capricci*, a dezvoltat *avani la lettre* marile teme romantice. Caracterul său zbuciumat şi fantasc nu se deosebea de al lui Watteau despre care Gersaint ne-a spus că era «îndărătnic, neliniştit şi schimbător», nestatornic, sumbru, timid şi caustic, iar Caylus rezuma spunînd: « Singurul său duşman era el însuşi ». Asocierea lui Pulcinella cu Moartea, întrunirea în jurul altarelor de sacrificiu a magilor orientali cu bărbi lungi, în mantii de blană, a femeilor înfloritoare şi a adolescenţilor echivoci sprijinindu-se de copaci uscaţi şi contemplînd meditativ lungii şerpi tenebroşi care sînt mesagerii răposaţilor printre cei vii, a fost « fantezia » acestui veneţian care, mai bine ca oricine, a tradus şi a glorificat viaţa inimitabilă a Cleopatrei pe tărîmul Adriaticei, la sfîrşitul secolului al XVIII-lea.

Un alt veneţian, în care romanticii au îndrăgit, aşa cum vom vedea mai departe, mai ales pe arhitectul unor temniţe de coşmar, Piranesi, a exaltat obsesia tragică a ruinelor. înainte de a se lăsa furat de beţia gigantismului şi de a-şi confrunta geniul şi spaima cu nişte volume ciclopice, Piranesi născoceşte nişte ornamente a căror structură iniţială răspunde sensibilităţii rococo. La început, el lucrează încă în spiritul marilor *stuccatori* vene- ţieni, genovezi, bavarezi sau austrieci dar, în cazul său ca şi în acela al lui Tiepolo, apar şi proliferează o seamă de teme romantice răspunzînd zbuciumului ce agita epoca, acelei aspiraţii confuze spre un acord în care frumuseţea nu mai poate fi un remediu al suferinţei de-a trăi, şi adaugă unul dintre acele aliaje misterioase care dau secolului al XVIII-lea fizionomia lui specifică. Jocul de curbe şi de contra-curbe din

desenele decorative, arabescurile, ghirlandele, panaşele [1] nu sînt prea diferite, în aparenţă, de ceea ce vedem la Audran [2], dar spre deosebire de fantezia graţioasă şi întotdeauna perfect echilibrată a acestuia, fantezia lui Piranesi, ca şi aceea a lui Tie- polo din *Capricci*, are ceva neliniştit, chinuit, funebru, prevestind acel « mare teatru al morţii» care va fi *Camera Sepolcrale.*

Metamorfoza prin împietrire, pe care o întîl- nisem la Watteau, îşi strecoară ameninţarea în capriciile decorative ale lui Piranesi şi chiar în reprezentările sale de ruine. Şi marmura însufleţită mimează atît de înşelător gesturile patetice ale vieţii, iar viaţa, dimpotrivă, în timp ce se lasă prinsă şi imobilizată de melancolia insidioasă, se întoarce pînă-ntr-atît în obscuritatea minerală încît nu mai ştim dacă personajele goale sau îmbrăcate în zdrenţe, sau elegante ca nişte reconstituiri arheologice din pictura academică, ghemuite printre coloanele sfărîmate, arhitravele prăbuşite şi palmierii ţîşnind din altarele schilodite sînt făpturi aevea sau efigii sculptate. Astfel, acea planşă, înfăţişînd plimbarea unui personaj minuscul printre dalele gigantice şi mormintele de pe Via Appia, figură infimă şi derizorie de insectă trăind pierdută în uriaşul imperiu al morţii, este una dintre planşele cele mai romantice ale autorului suitelor de gravuri intitulate *Antiquită* şi *Carceri.*

Magnasco, în calitate de om al secolului al XVIII-lea, simţind cum se clatină solul nestatornic, mînat de gîndirea revoluţionară izvorîtă de-a dreptul din Enciclopedie, reprezentase în faimoasa compoziţie de la Palazzo Bianco nu o scenă pro- priu-zis nocturnă ci o lume pe care noaptea începe s-o invadeze, împietrind personajele în gestul început, unul punînd o carte pe masa de joc, altul mîngîind un căţeluş, altul încărcînd o puşcă de vînătoare, şi însăşi mîna artistului încremenind pe cartonul de desen pe care pictorul creionează figurile graţioase aflate în faţa ochilor săi. Dar în timp ce durata omenească, imobilizîndu-se, opreşte mişcarea, suspendă viaţa,

---

1 Ornament în formă de pene, care în arhitectură înlocuieşte uneori frunzişurile capitelurilor (N. trad.)

2 Gérard Audran (1640—1703), gravor francez (N. trad.)

stinge suflarea, destinul lucrurilor îşi urmează munca lui subterană de distrugere. Dalele teraselor crapă, zidurile se coşcovesc, piatra se fărî-

miţează, se destramă în jurul acestor fiinţe orbite de plăcere, sau care s-au şi prefăcut, ca în *Îmbarcarea pentru Citera*, în umbre în ţara umbrelor, fiind astfel prematur introduse în acel *ţinut al sufletelor chinuite* unde morţii aşteaptă să scape de povara lutului pentru a pătrunde pe tărîmul celor aleşi sau al celor osîndiţi.

Dragostea romantică pentru ruine, care a făcut să ţîşnească din umbră oraşele fantomă ale lui Monsix Desiderio, frămîntă şi străpunge universul lui Magnasco; faimos pentru bizareriile sale, cel supranumit Lissandrino[1] era un obişnuit al acestor fantezii funebre şi al acestei obsesii a morţii care circulă ca un curent subteran în arta din secolul al XVIII-lea, izbucnind uneori ici-colo, asemenea unui şuvoi de lavă funebră, arzînd şi mistuind tot ce linge şi muşcă. Sub creionul lui Tiepolo, un *capriccio* devine evocarea dramatică a enigmelor şi a ceremoniilor morţii, şi acest pictor al zilei, împlinindu-se în lumina voluptuoasă a plăcerii şi a bucuriei, devine un nocturn romantic atunci cînd desenează imaginile ezoterice din *Sclierzi*, atît de greu de tălmăcit atunci cînd încercăm să le descriem.

Autentic nocturn şi romantic la Tiepolo este cortegiul de personaje ce par a ieşi din beznă ca să se piardă în mulţimea binecunoscută. Acei cabalişti evrei înveşmîntaţi în blănuri grele, şi magii orientali pricepuţi într-ale necromanţiei, şi tinerii călăi atletici, trişti precum demonii adolescenţi ai lui Verlaine şi ai lui Baudelaire, şi femeile înalte şi domoale care seamănă cu nişte Parce, purtînd povara uneltelor de caznă sînt, fără doar şi poate, mesagerii nopţii. Chiar şi Pulcinella, asociat aici episoadelor de un burlesc înfricoşător ale propriei sale morţi, ale funeraliilor şi învierii sale, apare, prim avatar al lui Pierrot, în albeaţa

1 Este vorba de Alessandro Magnasco (1667—1749), fiul pictorului Stefano Magnasco (N. trad.) •Roman negru de Horace Walpole (1717 —1797) (N.trad.)

lugubră a costumului său, ca un nebun lunatic, un moroi grotesc al nopţii, fantomă integrată lumii morţii care, străbătînd
zarva pestriţă şi veselă a Carnavalului, îşi fîlfîie alene, spectral, lungile mîneci livide.
Stilul luminos al lui Tiepolo gravorul, discreţia cu care foloseşte nègrurile, pudoarea cu care îngroaşă în cerneală misterul la care face aluzie şi scrupulul cu care, dimpotrivă, expune acest mister în plină lumină – fără a-l face astfel mai inteligibil, a împiedicat o meditaţie suficientă cu privire la romantismul artistului care a creat suita *Scherzi di Phantasia.* Dimpotrivă, Piranesi a fost preţuit de romantici ca un maestru şi un model. Atmosfera teatrală ce domneşte adeseori în gravurile sale îl recomandă amatorilor de romane negre englezeşti şi de melodrame franţuzeşti. El i-a sugerat lui William Beckford arhitec- turile extravagante de la Fonthill şi splendorile subterane din *Vathek.* De la el a împrumutat Walpole beznele în care se înalţă silueta nefirească a *Castelului din Otranto*[1]*.* Contemplînd *Carceri*-le lui, Quincey şi Coleridge şi-au stimulat halucinaţiile de mîncători de opiu. Pentru mulţi poeţi, el a fost o călăuză prin fascinantele tenebre ; Théophile Gautier îl asociază cu Shakespeare şi doreşte ca în decorul lui Hamlet să lie reluate acvafortele sale, rătăcind « printre pădurile de coloane, de-a lungul sălilor scăldate în umbre şi lumini misterioase, pierdut în forfota neistovită de personaje care par numai că trăiesc, şi care populează aceste uluitoare construcţii».
Visul autentic se amplifică, în cazul său, cu un fel de idealizare teatrală destul de gustată de francezi, şi era lăudat pentru studiile de sce- nografie cu acel Ferdinando Bibiena care spunea că « pictorul de perspective trebuie să fie în aceeaşi măsură un desenator sever şi *un om care visează în beznă*». Iar acest Piranesi care cuprin- dea toate lucrurile cu o privire dublă, reală şi imaginară, şi care pornind de la cele simţite şi trăite eşafoda vaste structuri iluzorii era, mai mult ca oricine, un astfel de om « visînd în beznă».

Era pus alături de Géricault, care se interesa de fizionomia criminalilor şi-a nebunilor, căci biograful său Bianconi povesteşte că, în loc să aleagă modele frumoase, aduna din umbra pridvoarelor de biserică toţi schilozii şi calicii, ca şi cum această predilecţie pentru urîciunile fizice ar oglindi o înclinare pentru diformităţile patologice extinsă pînă şi în artă. Dar el era încă şi mai romantic prin acea obsesie a morţii care invadează chiar şi planşele din *Capricci*, unde n-are ce căuta, căci motivele decorative, inspirate de graţia şi fantezia rococo, se îmbină cu unele motive macabre şi cu ecouri de *memento mori.*

Omul care trăieşte printre ruine e mai expus ca oricare altul la o intimitate cu asociaţiile de idei funebre, şi patima cu care se lansase acest tînăr veneţian în explorarea şi reprezentarea vestigiilor romane se însoţea în mod necesar cu reflecţiile melancolice privind şubrezenia operelor omeneşti. Ruinele, aceleaşi monumente străvechi atacate şi distruse de asaltul secoleloT, care nu fuseseră decît un pretext pentru Pannini sau un accesoriu pitoresc pentru Hubert Robert, sînt *luate in serios* de Piranesi, putem spune chiar: în tragic. Fiind arhitect şi nu arheolog, cunoaşte din experienţă degradările provocate de timp, care desăvîrşesc ceea ce prostia şi brutalitatea omenească începuseră; pentru el un edificiu este o făptură vie, a cărei decrepitudine îl emoţionează. Rămăşiţele unei glorii apuse îi dictează acea bizară *meditaţie despre vid*, cuprinsă în planşele ce înfăţişează Coliseul şi Termele lui Caracalla. Şi dacă, de obicei, îi place să-şi populeze compoziţiile cu o puzderie de mici personaje, agitate şi nervoase, preocupate de muncile sau de desfătările lor cu acea vioiciune italienească ce contrasta atît de mult cu încremenirea tragică a uriaşelor bucăţi de zid şi-a bolţilor ciclopice, în schimb, atunci cînd se află în prezenţa unei imensităţi defuncte în care ar avea dreptul să sălăşluiască doar nişte fantome imperiale, el izgoneşte omenirea nechemată şi zgomotoasă 53 şi contemplă spaţiul pur închis între rigurosul său profil de piatră şi «neantul său lăuntric». Vom reţine, de asemenea, ca o exemplificare a acestui cult al

morţii, faptul că una dintre primele planşe din *Opere Varie* înfăţişează *Camera Sepolcrale* unde pare să fi urmat planul din *Urn Burials*[1] de Thomas Burton. Ai crede chiar că proza amplă şi melodioasă, barocă pe alocuri şi cadenţată cu mare supleţe de autorul lui *Religio Medici*, susţine ritmurile acestei compoziţii bizare în care gravorul adună cele mai variate moduri de înhumare, de la adăpostul umil hărăzit craniului sub două ţigle sprijinite în formă de acoperiş pînă la sarcofagul de o superbă ostentaţie ce exaltă mai mult vanitatea defuncţilor decît puterea, gloria sau bogăţia lor.

Prin acea însuşire ce îmbină lirismul inspiraţiei şi rîvna migăloasă a unui « specialist în morminte», *Camera Sepolcrale* este una dintre cele mai romantice opere ale lui Piranesi. Vizitatorii minusculi se preumblă prin acest columbar titanic, interoghează firidele, îi descifrează epitafurile. în explorarea acestor hipogee ei aduc un amestec de curiozitate ştiinţifică şi detaşare mondenă: ştim bine că într-o zi va trebui să murim, la ce bun să întunecăm prezentul în aşteptarea viitorului? Chiar şi în această intimitate a lui Piranesi şi a personajelor sale cu «însemnele morţii» remarcăm resemnarea de bonton, aristocratica nepăsare cu care omul secolului al XVIII-lea acceptă spaimele şi incertitudinile lumii de dincolo. Scoicile ornamentale şi volutele capriciilor decorative nu sînt păgubite de faptul că artistul a strecurat printre încîntătoarele lor arabescuri tigva şi osemintele din *vanitas*[2] şi, chiar pe vremea cînd Piranesi născocea aceste eleganţe lugubre, călugării îşi decorau osuarele cu ghirlande de femure şi de vertebre îmbinate cu o fantezie paradoxală ce transforma aceste rămăşiţe omeneşti în motive ornamentale tot atît de fermecătoare şi de graţioase ca şi buchetele şi pandantivele de stuc ale bisericilor baroce din Bavaria şi Austria. *Rococoul funebru* al bisericii Santa Maria della Consolazione din Roma e

1 Lucrarea de bază a medicului şi scriitorului englez Thomas Browne (1605—1682), în care este cuprins *The Anatomy of Melancholy* de şir Thomas Burton (N. trad.)

2 Moralităţi în imagini enunţînd o lecţie relativă la vremelnicia şi* şubrezenia condiţiei umane (N. trad.)

identic prin natura sa cu capriciile decorative ale gravorului, şi frica de moarte pare exorcizată aici prin însăşi temeritatea cu care simbolurile ei se împletesc cu cele mai încîntătoare imagini ale vieţii. Prezenţa micilor personaje printre ruine, participarea lor la ceea ce am putea numi viaţa ruinelor nu ascultă numai de dorinţa de a însufleţi aceste vaste arhitecturi care, fără ele, puteau să fie înspăimîntătoare, dar şi de faptul că, în secolul al XVIII-lea, vestigiile antichităţii nu erau conservate întocmai ca operele de artă din- tr-un muzeu, ci amestecate cu viaţa populară. Oamenii locuiau acolo, se iubeau, se băteau, iar contactul cu această activitate pătimaşă cruţa piatra de moartea materială şi morală care se abate asupra aşezărilor părăsite. Cu toate acestea, Piranesi nu caută întotdeauna să-şi construiască personajele la scara monumentelor. Des- considerînd exactitatea arheologică, el modifică proporţiile în raport cu propria sa emoţie. Pentru că exaltă şi exagerează beţia enormităţii în faţa ruinelor, colosale prin ele însele, dar împinse pînă la dimensiunile fantastice ale vidului prin înseşi facultăţile visătorului, el micşorează omul pentru a face şi mai sensibil contrastul dintre dimensiunile monumentelor şi silueta infimă a individului. Din acest contrast extrage o temă de meditaţie filozofică despre nimicnicia omului în comparaţie cu natura dar şi cu propriile sale opere.

Furat de sentimentul romantic al ruinelor, Piranesi nu păstrează în reprezentarea lor scrupulul proporţiilor pe care de la Renaştere încoace le respectau toţi cei ce studiau Antichitatea. Pentru că simte un edificiu ca pe-o făptură vie, îl amplifică pînă la dimensiunile pe care i le atribuie în această spaimă onirică sau vizionară. Chiar dacă aceste vestigii de temple şi de terme

nu ar fi decît nişte superbe cadavre, ele tot ar impune acea admiraţie intimidată, respectuoasă şi înfricoşată pe care omul o manifestă micşorîndu-se şi mai mult, aşa cum îngenunchem pentru a sublinia diferenţa de proporţii dintre noi înşine şi puterea căreia i se cuvine prosternarea noastră.

Dacă vom duce mai departe cercetarea a ceea ce putea fi reflecţia filozofică a lui Piranesi, vom descoperi că romanticele meditaţii despre condiţia omului şi destinul acestuia i-au condus gîndirea la următoarea concluzie despre micimea individului: făptură infimă, într-un univers care îl umileşte şi-l striveşte sub măreţia lui, omul este prizonierul acestei umiliri şi acestei striviri. În labirintul termelor şi al încăperilor subterane, pline de ecouri – în uriaşa piscină de la Castel Gandolfo, reprezentată în planşa 22 din *Antiqui- tă $ Alb ano*, bunăoară – Piranesi i-a văzut rătăcind în beznă pe lucrătorii şi pe cerşetorii care locuiesc în aceste grote şi a conceput atunci acea dublă perspectivă metafizică, orizontală şi verticală, atît de izbitoare în suita *Carceri*, şi avînd pentru el o semnificaţie esenţial filozofică.

Omul este un prizonier: iată de ce Piranesi îşi anunţă culegerea *Carceri* printr-o compoziţie imaginară figurînd pe planşa 2 din *Opere Varie* şi intitulată *Carcere oscura*, inspirată probabil de decorurile de teatru ale lui Visentini, Bibbiena sau Valeriani,

asociate fanteziilor «fiabesche»[1] ale lui Carlo Gozzi pe scena commediei dell' arte. Se crede chiar că un proiect de punere în scenă al desenatorului francez Daniel Marot pentru *Temniţa lui Amadis* i-ar fi furnizat ideea



iniţială a acestei prime *Carcere*. Latura teatrală a compoziţiei e subliniată chiar de indicaţiile lui Piranesi, care însoţesc titlul: ele fac aluzie la nişte unelte de cazană destinate torturării criminalilor.

1 De basm, feerice (N. trad.)

Tema carcerei este tratată aici, pentru prima oară, într-un spirit scenografic şi de un pitoresc exterior, dar ideea evoluează în spiritul neliniştit al artistului devenind în cele din urmă acea suită extraordinară a Temniţelor, a cărei majes- tate lugubră se deschide în toate direcţiile lumii subterane. Atracţia labirintului, pe care o constatăm şi aiurea, bunăoară în piscina de la Castel Gandolfo, se complică aici cu o gîndire filozofică – omul captiv sieşi şi destinului său – şi cu o spaimă puternică graţie căreia Piranesi a fost foarte îndrăgit de « neliniştiţii» cu un tempera- ment identic cum ar fi de pildă Quincey. Tot aici se reflectă un întreg aspect al personalităţii sale profunde şi tăinuite pe care îl atesta deja dragostea pentru ruine, şi anume tendinţa spre gigantismul monumentelor şi micşorarea la proporţii infime a oamenilor. Tristeţea intensă care se degajează din suita *Car ceri,* grozăvia acelor celule uriaşe străbătute de pasarele ce dau în gol, de scări ieşind din subterane insondabile pentru a se pierde în înălţimi nedesluşite, îngrămădirea de unelte de caznă, roţi, lanţuri, cabes- tane, chiar dacă ţinem seama de exagerarea vizionară şi de emfază, oglindesc direct viaţa lăuntrică a artistului. Acest mod de-a exterioriza o stare de spaimă proiectînd-o în variaţiunile fantastice pe tema captivităţii anunţă o stare « morbidă» ce i-a adus gravorului o largă popularitate printre romanticii francezi înclinaţi să prefere căutării infinitului şi a absolutului, care îi stimulează pe germani, aspectele monstruoase ale formulei « urîtul este frumosul». *Latura teatrală* a lui Piranesi i-a sporit succesul pe lîngă poeţi ca Victor Hugo şi Théophile Gautier care concepeau ei înşişi romantismul la modul teatral. Dimpotrivă, ceea ce asigură, în cazul englezilor şi al germanilor, influenţa *Temniţelor* asupra *Confesiunilor unui mincător de opiu* şi a decorurilor de teatru ale lui Schinkel şi ale lui Blechen pentru dramele Sturm und Drang, care sînt nişte drame metafizice, este analogia dintre propria lor spaimă şi spaima spirituală a auto-
rului italian. Vom nota în special un raport strîns, dar probabil întîmplător, între obsesia închisorii aşa cum o înfăţişează Piranesi şi aceea pe care o

întîlnim într-o piesă puţin cunoscută a lui Schiller, *Demetrius.*

Ar trebui analizată natura stranie a personajelor locuind în *Carceri* pentru a defini lumea de prizonieri printre care s-a proiectat însuşi artistul, căci descrierea acestor monstruoase celule subterane nu poate fi decît rezultatul unei experienţe onirice. Solemnitatea înfricoşătoare a acestei lumi de suferinţă şi de umilire nu ne-ar convinge în aceeaşi măsură dacă n-ar fi fost o realitate în primul rînd chiar pentru Piranesi. Fantezia şi capriciul intervin puţin în aceste reprezentări unde se simte bine că fiecare amănunt a fost văzut şi trăit. ' Iată de ce familiarii planşelor din *Carceri* se identifică uşor cu personajele din aceste gravuri şi cu Piranesi rătăcind printre ele. Ei gîfîie porniţi să-l urmeze în urcuşul pe scările fără sfîrşit ce materializează aspiraţia omului prizonier de a fugi, dar *pe sus*. Se mai identificaseră de altfel şi cu acel personaj minuscul plimbîndu-se pierdut printre construcţiile ciclopice de pe Via Appia, din *Vedute*, şi care reprezintă acum pe blestematul hărăzit acestei «torturi a scărilor» ce poate fi şi «tortura prin speranţă» despre care se vorbeşte într-o celebră povestire a romantismului francez[1].

Ca şi cum s-ar fi osîndit singur să locuiască în această lume născocită de el, numai pentru faptul că o reprezenta, Piranesi rămîne închis în labirintul subteran din care ţîşnesc nesfîrşitele stoluri de scări aeriene. Thomas de Quincey nu s-a înşelat cînd, prin halucinaţia opiului, însoţeşte cu privirea fuga artistului rătăcind prin propria sa gravură în care s-a închis fără să-şi dea seama. « De-a lungul zidurilor zăriţi o scară, şi pe această scară, căţărîndu-se nu fără greutate, însuşi Piranesi. Urmăriţi treptele, ceva
mai sus, ele se întrerup brusc în faţa unei prăpăstii. Orice i s-ar fi întîmplat bietului Piranesi, vă închipuiţi cel puţin că a ajuns la capătul trudei sale, căci nu mai poate face un pas fără să cadă; dar ridicaţi ochii, şi iată o a doua scară ce se înalţă în aer, iar pe această

1 *La torture par Vespérance* de Villiers de L'Isle Adam, în volumul *Contes cruelles* (N. trad.)

scară din nou Piranesi pe buza altei prăpăstii. Uitaţi-vă şi mai sus, şi-o scară şi mai aeriană se înalţă în faţa voastră, şi din nou bietul Piranesi urmîn- du-şi urcuşul, şi aşa mai departe, pînă ce eterna scară şi Piranesi împreună cu ea dispar în nouri, adică la marginea gravurii.»

Dar aceste gravuri pot să prindă viaţă şi în afara viselor de opiu. Piranesi a combinat coridoarele, vastele săli şi scările de tot felul ale *Carceri*-lor asemenea unui itinerar comparabil celui închis de pictorii chinezi din dinastia Song în peisajele lor muntoase. Totuşi, la chinezi, acest itinerar este mai metafizic decît la Piranesi: perspectivele succesive ale munţilor şi văilor constituie obstacole pe care trebuie să le trecem pentru a ne atinge ţinta, dar această ţintă este contemplarea propriei noastre lumi interioare în armonie cu elementele universului vizibil şi invizibil. În pictură, apar nişte mici personaje urcînd potecile, trecînd torentele pe punţi, poposind pentru a contempla o cascadă sau pentru a medita într-o sihăstrie rustică, personaje care ne reprezintă de fapt pe noi înşine, ne arată drumul şi ne-o iau înainte pentru ca să nu ne rătăcim. Din clipa cînd am intrat în tablou, ne asociem cu ele pentru a călători împreună, ne confundăm cu ele.

Acelaşi fenomen se produce şi cu Quincey şi cu fiecare dintre noi, dacă nu băgăm de seamă, de îndată ce ne lăsăm *absorbiţi*, literalmente, de fascinaţia acestor arhitecturi insolite. E greu să rămîi în afara acestor imagini care solicită atît de puternic participarea noastră, a acestor minunăţii cărora imaginaţia noastră nu trebuie să le adauge nimic: ea nu poate decît să *adere* atît de puternic la lucrul reprezentat încît sfîr- şeşte prin a pătrunde în el şi a se pierde ca într-un labirint fără ieşire. Obsesia romantică stîrnităde suita *Carceri* n-ar fi atît de puternică dacă nu l-ar fi obsedat în primul rînd chiar pe artist: îl vedem, într-adevăr, la mulţi ani de la publicarea unei prime culegeri, reluînd planşele şi lucrîndu-le din nou, accentuînd acea magie a umbrei care după o experienţă de viaţă mai bogată şi probabil mai dureroasă dobîndeşte şi mai mult tragism. De la

prima la cea de a doua concepţie a *Carceri*- lor beznele se îngroaşă, clarobscurul se împovărează cu şi mai multă noapte, spaima născoceşte noi prăpăstii şi mai primejdioase, iar faptul că simţi deasupra ta prăpastia şi că ridicînd capul încerci ameţeala prăbuşirii perpendiculare în- tr-un maelstrom vrednic de Edgar Poe sporeşte acea atmosferă de tristeţe, de nelinişte şi spaimă ce se degajă din aceste planşe, de care John Martin şi-a amintit probabil atunci cînd grava peşterile infernului din ilustraţiile sale la *Paradisul pierdut*. La Fragonard şi la Hubert Robert, găsim de asemenea cîteva unghere de parc unde, la căderea amurgului, fantome nevăzute se înalţă şi se plimbă, stîrnind lungi vîltori de frig şi de spaimă fără ca prin aceasta fizionomia lucrurilor să se modifice cîtuşi de puţin.

Romantismul era deja prezent; era prezent, de asemenea, în unele chipuri obsedate ale lui Lorenzo Lotto, mistuite de nelinişti, de deznădejde şi de frică în prezenţa neantului, ca băiatul cu şopîrlă de la Academia din Veneţia, era prezent în enigmaticele convorbiri din *Inimă prinsă în mrejele iubirii*[1] şi nocturnele sale grandioase, aceea din navigaţia spre Insula Domniţelor mării, a somnului Inimii şi a Dorinţei Pătimaşe adormite într-o pădure vrăjită. Era prezent, de asemenea, în marele cult al tenebrelor oficiat de

Rembrandt în sinagogi fastuoase şi stranii, în peisajele sulfuroase ale lui El Greco, pe cîmpiile pustii şi neliniştitoare ale lui Herkules Seghers, în *Cimitirul evreiesc* al lui Ruysdael, adevărat decor pentru un roman negru englezesc sau pentru un *Márchen* german, dar el sălăşluia cu mult înainte încă în peisajele Şcolii Dunărene, în pădurile ameninţătoare ale lui Wolf Huber, a căror incantaţie îl va captiva pe Gustave Doré şi pe Moritz von Schwind, în spaţiile

1 Roman alegoric imitat după *Romanul Rozei*, scris în 1457 de regele René d'Anjou. Miniaturile care îl împodobesc şi al căror autor anonim e consemnat în istoriile de artă sub numele operei sale: *Maître du Cœur d'Amour épris*, sînt considerate capodoperele genului. Ele se remarcă prin căutările de efecte de lumină (peisaje nocturne, răsărituri de soare) (N. trad.)

ameţitoare ale Bătăliei de la Arbella de Altdorfer, în luminişurile milenare unde se întîlneau şi stăteau de vorbă schimnicii lui Mathias Grünewald. Şi mai de demult, existaseră «nocturnele» manuscriselor carolingiene, şi peripeţiile lui Ulise, acel călător romantic, un Childe Harold al Războiului Troian, naufragiile şi luptele sale împotriva monştrilor povestite în frescele romane de pe Esquilin.
Nostalgie a trecutului, captare viguroasă a prezentului, presimţire, prevestire şi prefigurare a viitorului, spiritul romantic le amestecă pe toate şi le armonizează.

# I. MAGIA NOPŢII

*Tema Nopţii dezvoltată de predecesorii şi de precursorii romantismului. «Aspectele nocturne ale naturii» la Filozofii naturii germani. «Imnul către noapte» la Novalis şi la poeţii germani. John Martin, Victor Hugo.*

Arta şi poezia romantică au închinat Nopţii un cult tot atît de înflăcărat ca şi cel pe care oamenii din «secolul luminilor» îl consacraseră zilei. Totuşi, secolul al XVIII-lea a venerat «lumina» mai puţin decît ne închipuim noi de obicei; şi el are *chipul său de umbră* şi chiar epocile « clasice » au încercat faţă de noapte măcar o curiozitate. Această curiozitate se transformă şi se dezvoltă ca pasiune în momentul în care sînt reluate în dezbatere certitudinile întemeiate pe « zi». În

repetate rînduri, pictura a dorit să reprezinte şi să exprime noaptea, cu ajutorul unor episoade din mitologie sau din scrierile sacre; ori de cîte ori s-a aventurat în domeniul beznelor, ea le-a descoperit cu un amestec de uimire, de teamă şi de plăcere. Acest amestec e foarte uşor de recunoscut chiar în anumite miniaturi medievale, unde atmosfera tragică a Patimilor adaugă nopţii materiale o impresie de grozăvie sacră.

Din acest moment, antinomia radicală dintre întuneric şi lumina zilei desenează o linie de de-marcaţie precisă; dar, în zona ce le desparte şi **62** unde se întîlnesc, există o regiune intermediară, aceea a clarobscurului pentru care, la vremea lor, chiar unii artişti ai Renaşterii încearcă o atracţie tulbure. Clarobscurul, care nu este nici zi nici noapte, nici un amalgam de zi cu noapte, ci un moment aparte, tainic şi ispititor, îi fascinează pe pictori şi-i înspăimîntă, ca şi cum ar trage îndărăt fruntariile unei lumi necunoscute, a cărei explorare se vădeşte plină de primejdii. -

Ceea ce zăreşte şi caută pictorul, după ce a întrezărit-o în clarobscur, este o formă de expresie dramatică deosebit de emoţionantă, care izbeşte simţurile, imaginaţia şi sensibilitatea şi conduce pînă la extraordinar, pînă la supranatural. Minia- turistul din *Inimă prinsă în mrejele iubirii* avusese conştiinţa acestui farmec al Nopţii şi-l tălmăcise cu un fel de «fior» foarte evident în *marinele nocturne* din Domniţele Mării şi în somnul adînc al cavalerilor, adormiţi sub cerul nemărginit şi înstelat. Dar cînd ne depărtăm de Renaşterea propriu-zisă deviind ,spre manierism şi baroc, şi spre acea manieră de-a fi baroc, care, la un moment dat al evoluţiei sale, pune stăpînire» chiar şi pe Renaştere, vedem cum Noaptea se apropie, îşi desfăşoară vălurile negre, oferă spre mai amplă şi mai profundă cercetare enigmele clarobscurului şi dezlănţuie marea bătălie seculară, cu biruinţe nestatornice, dintre «luminos » şi « tenebros ». Vedem astfel cum pictorul socotit drept un clasic pur, şi cel mai « senin », Rafael, pune în *Eliberarea Sfîntului Petru din temniţă*, de la Vatican, trei efecte luministe al căror sentiment tragic poate fi socotit

romantic. Cele trei «acte» ale acestei scene se succed atît în spaţiu cît şi în timp şi se deosebesc prin trecerea de la un tumultuos clar de lună răvăşit de nori în care se agită torţele paznicilor treziţi pe neaşteptate de alunecarea unei făpturi supranaturale, la episodul temniţei în care violenţa unei iluminaţii cereşti orbeşte pe captiv şi pe temnicerii săi, şi, în sfîrşit, la concluzia evadării, supranaturalul aclimatizîndu-se treptat cu cotidianul, iradiaţia fan?
tastică a îngerului armonizîndu-se cu luminile pămîntului.

În frecventa sa «glorificare a Nopţii», un alt mare nocturnist al Renaşterii, Dosso Dossi, se întîlneşte şi el cu Michelangelo din Mormintele Medicilor. Şi mai des decît în Italia, în ţările germanice existaseră marile *conjuraţii ale tenebrelor* ilustrate de Griinewald, de Albrecht Alt- dorfer, de Niklas Manuel Deutsch, iar Hyeroni- mus Bosch, în acele Ţări de Jos veşnic ispitite de farmecele umbrei, impusese lumina sumbră a infernului, familiară şi urmaşului său, în domeniul straniului, James Ensor. însăşi Franţa a numărat o seamă de închinători ai nopţii: Antoine Caron, istoriograful simbolicelor serbări nocturne de la Fontainebleau, precum şi acel ciudat francez naturalizat napolitan sub masca lui Monsu Desiderio, care a populat cu fantome oraşele de miez de noapte, îngheţate sub gerul clarului de lună.

Odată intraţi în baroc, păşim spre noaptea verde a lui El Greco, pe sub bolţile crepusculare de mînăstiri bintuite ale lui Magnasco, străbatem atemporala semi-zi a lui Georges de la Tour, pînă la vestitul *cult al umbrei* oficiat de *tenebroşii* italieni Beccafumi, Barocei, Gentileschi, Luca Cambiaso, cum şi de acel Caravaggio care va naşte o posteritate atît de fecundă de caravaggişti în Ţările de Jos, în Germania, şi chiar în Dalmaţia lui Bencovic. Şi dacă vom coborî de la Mathias Griinewald, prin Elsheimer, pînă la Rembrandt, vom ajunge, dincolo de focurile aprinse pe cîmpuri, de darurile de lună cînd Elsheimer îşi agaţă de copaci fanarele sale, la Noaptea metafizică a lui Rembrandt. într-adevăr, noaptea lui este locul

transfigurărilor invizibile ce se desfăşoară în zona cea mai lăuntrică a fiinţei.

Ea devine familiară şi prietenoasă, fără a-şi pierde însă majestatea şi nici puterea; ştim că este divină, ceea ce n-o împiedică nicidecum să se amestece cu umanitatea noastră. În ea răsună incantaţiile marilor preoţi din temple şi din sinagogi, meditaţiile murmurate ale filozofilor, cuvin-



tele de dragoste pe care le schimbă soţii între ei cu voce scăzută. Nu-i bîntuită de spectre; morţii pe care îi pomeneşte sînt întotdeauna – Lazăr sau Hristos – nişte înviaţi. Gesturile personajelor, aidoma celor pe care oamenii le fac în vis, cîteodată, şi ale somnambulilor, îi datorează un fel de sfială cucernică, de reţinere religioasă, ca şi cum mişcările făcute noaptea ar atrage după ele, chiar fără ştirea celor care le săvîrşesc, tot soiul de farmece şi vrăji. *Noaptea brună* a lui Rembrandt se întîlneşte cu *noaptea verde* a lui El Greco şi cu noaptea împurpurată de lumînări a lui Georges de la Tour; oamenii o străbat fără spaimă, liniştit, paşnic, ca şi cum ar fi vorba de o lume familiară, iar cînd se întîlnesc cu îngerii se salută între ei prieteneşte. Noaptea interioară pe care Rembrandt o purta în el devine mai pretenţioasă şi atotstăpînitoare cînd acesta, îmbătrînind, restrînge puterile amăgitoare ale minunăţiilor zilei. Ea a fost pentru el ceea ce fusese orbirea pentru Simion din Templu: o disponibilitate pentru revelaţie şi iluminare, o putinţă de înţelegere sporită a invizibilului. Nu-i chiar totuna cu aceea a lui Lamartine din *Căderea unui Înger:* « . . . şi noaptea suspina plină de foşnetul viselor...», căci visele lui Rembrandt nu fac nici un fel de zgomot, ci mai degrabă o soră a nopţii lui Novalis «...sfîntă, inefabilă, misterioasă...». Ai crede că preoţii şi rabinii olandezului oficiază o veşnică adorare a Nopţii, un Cult al Tenebrelor în care gesticulaţia rituală a oficianţilor agită şi răscoleşte uriaşe valuri de umbră. Cînd romanticii francezi, incapabili să pătrundă religiozitatea profundă a acestui Cult, se vor îndrăgosti, cam alandala, de Gotic, de Rembrandt, de Noapte şi de cimitire, ei nu-l vor concepe decît sub

aspectul inversat al *Liturghiei negre* de Louis Boulanger. Reculegerea lui Rembrandt va îndepărta imaginaţiile lor turbulente, şi din polivalenţa nocturnă nu vor reţine decît complicitatea ei cu vampirii şi spînzuraţii, nu vor vedea în ea decît hăuri şi adîncimi infernale ...

*Oh I les souffles ! craignez les souffles de la nuit !*
*Où vous emportent-ils? Ceux quüun rêve conduit*
*Deviennent rêve eux-mêmes et sans être coupables*
*Tombent dans Vessaim noir des faces impalpables I*[1]

spunea Hugo căruia îi plăcea să asculte limbajul obscur al «gurii de întuneric» şi să-i interpreteze oracolelê. Cît de metafizică apare Noaptea lui Rembrandt, cu farmecele ei limpezi, alături de această noapte hugoliană, atît de deseori melodramatică şi scuturată convulsiv de alămurile lui Berlioz...

Cum să ne mai mirăm de importanţa pe care o dobîndeşte *nocturna* în pictura romantică germană cînd poezia şi muzica acestei epoci, ca şi «filozofia Naturii», îi acordă un loc atît de mare. Într-adevăr, este momentul cînd un Schubert scrutează *aspectele nocturne ale ştiinţelor naturii*, cînd Troxler, Vitalis, Kieser, Oeser, Sche- lling nu mai descoperă în Noapte o forţă negativă, o *absenţă* – absenţa luminii... – ci o putere activă, o energie uriaşă ; cînd Schumann compune *Nachtstiicke*, cărora le răspund darurile de lună ale lui Jean-Paul, grădinile bîntuite de noapte ale lui Brentano şi ale lui Eichendorff, beznele demoniace şi îngheţate ale lui Arnim. Nopţii îi închină Môrike cele mai frumoase versuri ale sale atunci cînd o descrie « visînd rezemată de peretele munţilor, şi contemplînd echilibrul calm al podişurilor de aur în cumpăna timpului », şi cînd ascultă « depărtările nocturne asupra cărora domneşte Dumnezeu, cîntecul plin de armonie al izvoarelor destinului». în ţopăielile sarcastice ale lui *Gaspard de la Nuit*[2] al nostru,

---

1 Oh ! adierile ! Temeţi-vă de adierile nopţii / Unde vă duc ele? Cei minaţi de un vis / Devin ei înşişi vis şi fără să fie vinovaţi / Cad în roiul negru al feţelor impalpabile (N. trad.)

2 Este vorba de o cărţulie foarte rară şi mult preţuită de un cerc restrîns de iniţiaţi. Ea a servit drept model lui

răsună ecourile fantasticelor *Veghi* ale lui Pseudo-Bonaventura[1].

Romanticele *Nachtlieder*, acele cîntece ale nopţii, cîntece închinate nopţii, răsună de la Wieland şi Mathias Claudius, care stau călare pe rococo şi pe romantism, pînă la Rilke care proclama «Eu cred în Nopţile...», pînă la tumultuoasa *Nocturnă* de Nietzsche, la *Nachtlied-ul* lui Zara- thustra, el însuşi anunţîndu-se în *Tanzlied-vl* său ca o « pădure şi-o noapte de copaci întune- coşi», şi exaltînd clipa cînd « se înalţă vocea tuturor izvoarelor ţîşnitoare, şi sufletul meu este un izvor care ţîşneşte». *Drumul nocturn* al călătorului care se afundă prin codrii învăluiţi în bezne, îndrăgit de autorul lui *Taugenichts* şi de acela al lui *Gaya Scienza*[2] e o formă simbolică a impulsului de nelinişte şi de curiozitate al omului stră- bătînd o *noche oscura*, în întîmpinarea luminii, acea lumină ce nu se află decît dincolo de junglele nopţii.

Plimbarea nocturnă nu este un divertisment; în ea se săvîrşeşte mişcarea esenţială spre centrul sinelui şi-al lumii, acel drum spre interior care paralizează lumina. Cucerirea nopţii prilejuieşte totodată o seamă de bucurii alese şi subtile, şi acele *Offenbarungen* – acele^ « revelaţii» sublime – anunţate de Novalis. în împărăţiile Nopţii tronează marile forţe ce fecundează Universul, Mumele aşezate în întunericul subpămîntean, care creează, iau îndărăt şi-apoi recreează tot

Baudelaire pentru micile sale poeme în proză şi se compune dintr-o suită de schiţe scurte: «gravuri după picturi imaginare », scrisă într-o limbă foarte îngrijită şi echilibrată. Autorul ei este Jacques Louis Napoléon Bertrand (1807-1841) (N. trad.)

[1] Poet încă neidentificat a cărui operă a apărut în 1804 sub titlul *Veghile.* S-a presupus că ar fi vorba de filozoful Şchelling care în 1802 semnase trei poeme cu acest pseudonim. Alte ipoteze atribuie *Veghile* lui E.T.A. Hoffmann sau lui Brentano. Cea mai recentă ipoteză îl identifică unui scriitor numit Wetzel (1797—1819), un fel de geniu boem (N. trad.)

[2] Scriitorul romantic german Joseph Eichendorff, autorul *Amintirilor unui Pierdevară* (Taugenichts) şi Friedrich

ce este viaţă. Infinita ei bogăţie o asociază pe aceea a imanenţei care conţine misterioasele comori ale inconştientului. Locuită de somnambulii lui Hoffmann cu alaiurile lor de spectre, ea călăuzeşte paşii lor stranii de-a lungul prăpăs- tiilor care pe omul treaz l-ar înghiţi în adîncul neantului. Pentru cel ce doarme, ea deschide peisajul nesecătuit al visurilor. Nu există noapte romantică fără vis, şi acest vis care iniţiază individul în fiinţa şi în devenirea lui ne întîmpină la încrucişările căilor tenebroase. Acolo, în văgăuna cea mai adîncă a Nopţii, călătorul rătăcit al lui Friedrich se apleacă spre priveliştile bîntuite, acolo se întorc în Mumă copiii-îngeri ai lui Philipp Otto Runge, căci, aşa cum spunea pictorul din Wolgast, «noaptea este adîncul fără de margini al cunoaşterii indestructibile a lui Dumnezeu». în sfîrşit dacă am vrea să spunem care sînt cele mai « romantice» dintre toate cărţile romantice, am alege desigur *Heinrich von Ofterdingen* de Novalis, care nu este decît o lungă noapte populată de un vis ce se naşte pe sine şi se reînnoieşte necontenit, şi *Imnurile către Noapte*[x], în care cîntă obsesia dulce a morţii în iubire, a acelei *Liebestod* atît de strîns implicată în sufletul german încît devine o temă veşnic repetată, de la Jean-Paul la Wagner, în bocetul nocturn în care cîntă în cor atîtea voci deosebite, cărora le răspund ca un ecou *Nopţile* engleze ale lui Young, elogiul întunericului rostit de *metaphysical poets* din secolul al XVII-lea, înfricoşătoarele peripeţii ale eroinelor din romanele negre prin subteranele orientale din *Vathek* şi sălile neogotice ale *Castelului din Otranto*, învecinat cu Fonthill, şi apariţiile lui Satan în nopţile nemărginite ale infernului miltonian cu minunăţii pictate de stra-niul şi magnificul John Martin.

Se ştie că Martin concepuse proiectul îndrăzneţ de-a dărîma vechea Londră şi de-a clădi în loc un oraş uriaş şi măreţ; straniile edificii îngrămădite în tablourile sale istorice confirmă că era şi el, potrivit cuvintelor lui Bibbiena amintite în legătură cu Piranesi, foarte savant în ce priveşte desenul arhitectural şi un obişnuit al viselor sumbre, Vom mai nota ca o asemănare între ei şi faptul că subiectele preferate ale acestor tablouri istorice sînt

catastrofele; e nevoie ca oraşe întregi, Ninive şi Babilon, să fie incendiate şi să se prăbuşească pentru a mulţumi dragostea romantică de ruine pe care englezul o împărtăşeşte cu veneţianul, şi, mai de mult, cu acel francez naturalizat napolitan, Monsu Desiderio.

John Martin constituie o excepţie singulară în pictura romantică engleză care îşi manifestă fără rezerve pasiunea ei pentru peisaj. Tot acest romantism al naturii, de la Sandby la Samuel Palmer, se străduieşte să comunice tot mai intim cu stihiile. Există, totuşi, alături de romantismul peisagist, un romantism fantastic, dar acesta aparţine sfîrşitului secolului al XVIII-lea şi rămîne marcat de un spirit rococo. întreaga artă vie britanică de la sfîrşitul secolului al XVIII-lea şi începutul secolului al XlX-lea, în care tot ce nu-i « academic » lucrează după natură pentru a înfăţişa parcurile şi rîurile Angliei păstrează, în ciuda originalităţii sale, o urmă de academism, cel puţin în alegerea subiectelor istorice, mitologice sau biblice, chiar şi la cei mai buni ca Fussli şi Martin, numai că aceştia se salvează, am putea spune, prin vocaţia lor pentru Noapte şi spiritul lor romantic ce s-a rupt de orice apartenenţă la academism. Apariţia lui John Martin, şi astăzi încă atît de rău cunoscut şi mult prea puţin admirat, alături de Turner şi de Constable, care sînt cu paisprezece ani mai în vîrstă decît el, semnifică deschiderea unui drum nou al romantismului, şi încă unul dintre cele mai frumoase, deşi mai puţin bătut.

În aceeaşi epocă în care Fussli, numit în 1801 *Keeper*[1] *oi Royal Academy,* ţinea acolo stră-

Ilicitele şi captivantele sale lecţii, un tînăr artist, originar din Northumberland, îşi cîştiga existenţa din greu smălţuind obiecte de porţelan: John Martin, unul dintre cei mai originali şi remarcabili pictori pe care i-a avut Anglia, sosise la Londra cam în acelaşi moment cînd Blake înfăţişa, spre marea indignare a concetăţenilor săi, prima expoziţie «de ansamblu» a operelor sale. În aceeaşi epocă, Turner se elibera de anecdotă şi de imitaţia pasionată a lui Claude Lorrain, pentru a întreprinde explorarea naturii vizionare.

Pe lîngă o modestă educaţie rurală şi lecţiile unui artist italian, statornicit în Anglia, Boni- fazio Musso, John Martin aducea cu sine imboldul unui geniu straniu, larg deschis către fantastic, hrănit cu acea tradiţie a secolului al XVIII-lea care îndemna spiritele curioase să se aventureze în domeniul bizarului, al ermeticului şi al ocultului, ducînd pe de o parte spre împărăţia misterelor autentice, iar pe de alta la periferiile dubioase ale imposturii şi mistificării. Această sete de iluzie, pe care rococoul o moştenise de la baroc, cerea artei să transfigureze realitatea şi să transporte omul într-o suprarealitate capabilă să astîmpere pofta de nou şi de necunoscut ce însufleţea o societate obosită, neliniştită şi blazată. Secolul al XVIII-lea a fost vîrsta de aur a magilor şi a şarlatanilor care se străduiau, fiecare în felul lui, să satisfacă acea interogare anxioasă privind lumea de dincolo. Răspunsurile puteau începe cu resursele unei maşinării de feerie teatrală, mergînd pînă la şedinţele de spiritism într-un decor impresionant prin atmosfera lui funebră, şi la «întrunirile » solemne ale societăţilor secrete condamnate la tăcere prin jurăminte înfricoşătoare. Iluzionismul optic, care fusese ţinut la loc de mare cinste în pictura olandeză a secolului al XVII-lea prin dispozitivele ingenioase ale unui Hoogstraaten sau ale unui Fabricius, nu depăşea limitele experienţei şi uluitoarele jocuri de oglinzi ale laboratoarelor olandeze rămîneau privilegiul

cîtorva iniţiaţi. În schimb, în secolul al XVIII-lea, curiozităţiile optice s-au răspîndit în domeniul public şi aproape la nivelul spectacolelor de bîlci. Sub nume diverse: panoramă, polyo- ramă, panoramocopie, zograscop, genul iluzionist al cîtorva industriaşi, maeştri ai *trompe Voeil*-ului, s-a străduit să creeze tot soiul de maşinării ciudate care deformau realul şi

sugerau prezenţa irealului. Era vorba fie de un iluzionism naiv, înfăţişînd o profunzime fictivă, fie de imitarea unei perspective teatrale care beneficiase cu un secol în urmă de genialele îndrăzneli ale unor Burnacini sau Galli-Bibbiena, şi care fuseseră adaptate gustului popular. Dar toate acestea puteau sfîrşi cu irupţia unei alte lumi în lumea de aici; spectrele invitate în mod familiar de Cagliostro la şedinţele lui de spiritism şi de magie, mai mult sau mai puţin onorabile, se prelungesc pe planul iluzionismului în născocirile magicianului de music-hallRobertson, care a impresionat atît de puternic imaginaţia contemporanilor săi şi care, aşa cum am spus în altă parte | a îndrumat poate chiar şi geniul fantastic şi funebru al lui Goya.

Societatea engleză din acea epocă de joncţiune între secolul al XVIII-lea şi al XIX-lea gusta misterul ieftin, chiar mai mult decît misticismul autentic, iar fabricanţii de iluzii bizare şi de emoţii violente, feerice sau macabre, se bucurau de mult succes. înclinarea spre ezoterism, fantasticul romanelor negre, o anumită intimitate înnăscută cu supranaturalul, mai cu seamă la velşi, scoţieni şi irlandezi, progresul eclerajului teatral, al decorurilor şi al maşinăriilor, constituiau un mediu prielnic creării de minunăţii, şi John Martin, care pînă atunci îşi smăl- ţuise cuminte porţelanurile şi pictase nişte peisaje mai degrabă naturaliste, descoperă posibilitatea de a-şi afirma gustul pentru miraculos şi straniu în maniera în care un pictor alsacian

statornicit la Londra din 1771, Philipp Jakob Lutherbourg, asocia în tablourile sale unele dispozitive optice de o savantă complexitate, pentru a smulge strigătele de admiraţie, de uimire sau de spaimă ale privitorilor. Garrick pusese mîna pe acest alsacian chiar în clipa sosirii sale la Londra şi a vrut să facă dintr-însul un decorator de teatru. Lutherburg l-a frecventat, de asemenea, pe William Beckford şi pe amicii săi, atras fiind de toate formele de ezoterism şi de miraculos. Splendorile fantasmagorice din *Vathek* îi datorează mult, căci el devenise pictor oficial la Fonthill Abbey, acel năstruşnic castel neogotic pentru care Beckford a risipit, odată cu toată averea sa, atîta

bizarerie arhitecturală.
Marea faimă a lui Lutherbourg nu se întemeia atît pe opera lui de pictor cît pe bizarul spectacol optic, denumit de el însuşi *Eidophusikon*, în care jocurile de lumină, de perdele şi de ecrane, asociate cu nişte figuri mobile, animau o panoramă în mişcare ce a entuziasmat toată Anglia şi a asigurat multă vreme succesul unor teatre mici unde se prezentau aceste ciudăţenii. Lutherbourg, care a exercitat o mare influenţă asupra lui Turner, a determinat cu ajutorul acestui Eidophusikon orientarea carierei lui John Martin, ale cărui aptitudini inginereşti şi pasiunea de a meşteri, cum am spune noi astăzi, îndreptau talentul pictorului spre un mod de reprezentare spectacular. Este posibil ca Martin să fi abordat şi el problema *operei de artă totală* care preocupa aiurea pe Ivanov şi pe Runge. Dorinţa de-a pune în serviciul picturii toate resursele teatrului l-a determinat să picteze nişte uriaşe decoruri mecanice cu subiect biblic sau istoric, teatrale, prin însăşi compoziţia tabloului şi mai teatrale încă prin prezentarea sa. Jocuri de lumină adaptate la specificul scenei reprezentate sporeau grozăvia acesteia; astfel, Martin a imaginat un *Ospăţ al lui Balthasar* pictat pe sticlă care, iluminat în transparenţă, îi tulbura profund pe spectatori. 72
N-a mai rămas nimic din iscusitele născociri prin care John Martin sporea efectul patetic al tablourilor sale şi chiar în aceste tablouri desluşim acum, alături de-o imaginaţie autentic vizionară, un sîmbure de iluzionism teatral. Prin aceasta, pictorul din *Sadak căutînd apele uitării* semăna cu acei magicieni serioşi care, în anumite împrejurări, devin şarlatani, din dorinţa de a nu-i dezamăgi pe cei ce aşteaptă din partea lor minuni palpabile. Martin era un mare pictor, capabil să înalţe reprezentarea realului pînă la cel mai captivant fantastic, şi să se plimbe prin spaţiile stranii ale supranaturalului ca printr-un parc englezesc. Imaginaţia punea stăpînire pe lumea viselor şi, atunci cînd se ivea prilejul, nu se dădea în lături să-şi stimuleze facultăţile creatoare recurgînd la literatură.
Cel mai mult l-au inspirat poveştile orientale ale lui James Ridley, traduse chipurile din persană de Sir Charles Morell, ambasador la curtea Marelui Mogoul,—mistificare comparabilă cu pse- udo-Ossian-ul lui Macpherson – şi

*Paradisul pierdut* de Milton. Uriaşa pictură înfăţişînd *Pandemonium* de la Muzeul din Birmingham, este scoasă direct din *Paradise Lost* şi posterioară cu vreo douăzeci de ani gravurilor care ilustrau această carte şi care sînt poate capodopera artistului: *la cittă dolente* din *Divina Comedie* este înfăţişată aci în toată măreţia ei înfricoşătoare; pe celălalt ţărm al unui fluviu de foc care-şi rostogoleşte valurile învăpăiate, se ridică la înălţimi de nepătruns nişte arhitecturi ciclopice a căror frumuseţe cumplită e pusă în evidenţă de valurile de pîclă şi de miile de făclii « hrănite cu naft şi asfalt» care, rînd pe rînd, îl întunecă şi-l iluminează.

Printre cele mai originale născociri ale lui John Martin, atunci cînd renunţa la pictură pentru a se ocupa de tot soiul de alte probleme, cunoaştem un dispozitiv de iluminaţie scenică, mult mai avansat decît cel născocit de Lutherbourg, şi un procedeu pentru purificarea apelor Londrei, menit să aducă mari servicii în timp de molimă. Acest sistem de reflectoare de teatru, înlocuind policandrele şi lămpile care, văzute de spectatori, păgubeau iluzia şi efectul, reapare destul de des în descrierile de infern în care se complace imaginaţia lui vizionară. Uneori, Satan cuvîn- teză poporului de demoni adunaţi într-un soi de sală uriaşă de operă, împodobită cu o puzderie de aplice şi de policandre, alteori apare o lumină emanată de apele fosforescente jucîndu-şi reflexele pe bolţile stîncoase ale infernului. Risipa de lumini pe care o observăm în *Pandemonium*, şi care provine de la Milton, se cheltuieşte, de asemenea, în candelabrele uriaşe înălţate la încrucişările drumurilor infernale, şi vom observa că iluminaţia lumii subpămîntene e îndeobşte artificială. în Hades nu există nici o lumină în sine; luminozitatea pe care o emană pereţii stîncoşi sau joacă pe valuri seamănă aidoma cu respiraţia demonilor. Dimpotrivă, atunci cînd descrie paradisul, şi chiar paradisul terestru, Martin începe să imagineze o lumină spirituală, nematerializată, care-i lumina în sine. Nici un arhanghel cu paloş de foc nu apare să-i pedepsească pe Adam şi Eva izgonindu-i din grădinile Edenului într-un peisaj tragic de furtună şi de noapte, aşa cum vedem în gravura care ilustrează cea de-a douăsprezecea carte a *Paradisului pierdut*, ci doar o simplă rază de lumină stră- bătînd crăpătura îngustă a

unei stînci, subţire şi tăioasă ca o lamă.
Satanul miltonian, aşa cum îl concepe John Martin, nu mai are nimic de-a face cu drăcăriile medievale sau cu monştrii lui Bosch; e înzestrat cu frumuseţea severă şi gravă a războinicilor antici, aşa cum îi înfăţişa Flaxmann în ilustraţiile pentru Homer, sau a personajelor lui Ossian văzute de Fiissli. Şi nu ne mai mirăm cînd îl vedem cum domneşte asupra unui popor de eroi greci reprezentînd pe cei osîndiţi ce locuiesc în aceste uriaşe arhitecturi clasice ale infernului care par construite de Inigo Jones ori de Sir Christopher Wrenn. Această supravieţuire pînă şi în romantismul impetuos al picturilor şi al gravurilor sale a unui clasicism aparent înnăscut, reprezintă unul dintre cele mai ciudate aspecte ale spiritului lui Martin. O concepţie proprie despre spaţiu opune compoziţiilor pentru *Paradisul pierdut* deschiderea infinită a cerului celor aleşi şi labirintul sinistru al infernului, foarte vast în felul său, dar întotdeauna strivit, înăbuşit de o masă apăsătoare de piatră. în schimb, paradisul terestru, unde Adam şi Eva trăiau în intimitatea îngerilor şi a jivinelor blajine, este un pelerinaj italienesc de Turner, armonios şi calm, în care bizareria pictorului lui Lucifer nu prea are prilejul să se desfăşoare. Inspiraţia lui Martin pare mai liberă în picturile scoase din poveştile orientale sau din poeţii contemporani. *Manfred* de Byron i-a sugerat una dintre cele mai frumoase acuarele în care îl vedem pe erou gata să se arunce în prăpastia unui peisaj cu munţi înalţi, de o sălbăticiune şi de o dezolare infinită, iar *Ultimul om* de Campbell o compoziţie de mare tristeţe în care tema romantică a confruntării individului cu natura *pustie* este dezvoltată dramatic. Foarte puţin cunoscut în afara Angliei tocmai din pricina raritătţii lucrărilor sale, aflate doar în muzee şi colecţii particulare britanice, John Martin reprezintă unul dintre cele mai viguroase şi mai surprinzătoare genii ale romantismului englez. Coloritul straniu al tablourilor sale, ciudatele inovaţii încercate de acest neobosit experimentator în materia picturală pe care o folosea, fantezia capricioasă a unei existenţe foarte dezordonate şi plină de neprevăzut, sporesc interesul fizionomiei sale singulare.
Filozofia martiniană, aşa cum se traduce în formele conţinute de operele sale, vădeşte, ca şi aceea a lui Piranesi, un pesimism radical: omul nu-i decît un punct

infim în lumea sălbatică şi duşmănoasă a naturii, ale cărei stihii complotează împotriva lui pentru a-l duce la pierzanie şi osîndă. Munţii cumpliţi prin care urlă vîntoasele şi djinii, gheţarii bîntuiţi de sufletele chinuite, strîmtorile infernale prin care răsună lugubre ecouri, lacurile subterane zbuciu- mîndu-şi valurile grele şi negre, alcătuiesc universul obişnuit al lui John Martin; îi place, de asemenea, poezia ruinelor antice, risipite în deşert. Diabolismul facil al lui Mortimer n-a avut nici o influenţă asupra acestei concepţii trufaşe despre suferinţă şi despre rău, marcată de o resemnare în spiritul lui Alfred de Vigny şi de o sfidare dispreţuitoare în maniera lui Byron. El a avut marele noroc de a-şi crea un limbaj pictural perfect adaptat la ceea ce avea de spus şi jocurile optice cu care se amuza mergînd pe urmele lui Lutherbourg l-au ajutat să dezvolte o expresie metafizică şi plastică a spaţiului care reprezintă poate cel mai mare merit al său şi unul dintre motivele pentru care nu trebuie uitat. într-un cuvînt, John Martin este un vizionar autentic, care s-ar fi putut lipsi de stimulentul literaturii sau al experienţelor iluzioniste pentru a pătrunde în lumea supranaturalului şi pentru a aclimatiza acolo spiritul său neliniştit. Mai mult poate decît oricare german, John Martin este maestrul peisajului bîntuit: el a mers foarte departe, ca iluminat, dincolo de ceea ce le este îngăduit să contemple şi să povestească celorlalţi oameni, întorşi din călătoriile lor pe meleaguri neîngăduite. Uitarea în care a căzut în general, locul neglijabil acordat în istoriile de artă unuia dintre cele mai stranii şi mai excepţionale genii engleze, care n-a fost doar un excentric sau un om ciudat, ci un inspirat autentic, un călător în invizibil, subliniază nedreptatea unui destin. Faptul că a făcut de toate a dăunat probabil renumelui postum al lui Martin; incursiunile sale în domeniul ştiinţelor atingînd ocultul şi zonele limitrofe ale ezoterismului, unde e greu să desparţi sinceritatea de o anumită impostură, l-au prejudiciat în ochii posterităţii care ar trebui să fie mai atentă şi mai dreaptă faţă de extraordinarele sale tablouri. Ftissli este maestrul clarobscurului în care minunăţiile nopţii vizitează şi contaminează lumea luminii. Era acelaşi clarobscur care îi plăcea la Milton, cu acea lumină crepusculară de infern atît de bine exprimată şi de John Martin, ca şi de epopeile

nordice, gaelitice cu Ossian, germanice cu *Niebelungenlied*, care au înflăcărat o întreagă generaţie europeană. Eroii şi fantomele înaintau în această penumbră verzuie şi brună, pentru care avea o mare slăbiciune, cu o siguranţă ce le-ar fi lipsit în plin soare. Aici, crimele shakespeariene îşi ascuţeau pumnalele fără teamă de a fi date în vileag, şi micuţa zînă ocrotitoare a casei, larul timid şi spăimos, se încumeta să se apropie de cercul lămpii. E Noaptea prin excelenţă romantică, brăzdată de fulgere şi îmbibată de o fosforescenţă veninoasă, de culoarea mucegaiului şi a putreziciunii. Nu-i vorba totuşi de noaptea iniţiatică, noaptea sacră şi divină cîntată de Novalis, ci de noaptea dubioasă, prielnică zbîrnţuielii strigoilor. Şi acelaşi Fiîssli care fusese subjugat de Michelangelo, ştia bine ce fel de farmece aduce cu sine din străfundurile necunoscutului noaptea mormintelor Medicilor atunci cînd se înalţă deasupra pămîntului şi-l acoperă. Pentru Füssli, această Noapte în care Novalis nu vedea nici strigoi şi nici coşmare, căci fusese iniţiat «la Sais » [1] în marile mistere ale naturii şi ale supranaturalului, rămîne plină de surprize înfricoşătoare şi savuroase. Curtezanele sale englezoaice, cu aerul lor de împără- tese şi vampiri, arată aşa pentru că sînt nişte făpturi ale nopţii şi pentru că din noapte îşi trag toată magia. Cele mai frumoase picturi ale lui Füssli, *Micuţa zînă*, de la Basel, *Lady Macbeth apucînd pumnalele,* din colecţia Stanley- Clarcke, *Satan*, *Păcatul şi Moartea*, de la Chicago, *Eroul eliberînd-o pe tinăra fată*, de la Basel, *Femeia asasinată şi Eriniile*, de la Zürich, *Cavalerul Wolfram şi soaţa lui*, din colecţia Karl Bernhardt, se joacă pe prosceniul Nopţii. Personajele ies o clipă din bezna ce le înghite iar de îndată ce părăsesc avanscena. El se linişteşte ilustrînd *The Faerie Queene* [2] şi comediile lui Shakespeare, dar vocaţia sa pentru întuneric rămîne neştirbită, căci în întuneric se simte mai bine decît în Anglia şi în Elveţia contemporanilor săi; societatea eroilor şi a giganţilor, pe care o preferă tuturor celorlalte, satisface înclinarea lui înnăscută pentru excese. De altminteri, acest ziirichez naturalizat la

1 Străvechi oraş din Egiptul de Jos, fosta capitală a dinastiei saite, centru important religios în epoca greco- romană (N. trad.)
2 *Zîna zînelor*, poem feeric de Edmund Spenser (1552-1599) (N. trad.)

Londra împărtăşea înclinarea lui cu o seamă de contemporani pe care îi putea socoti şi compatrioţi: William Blake şi John Martin. Şi în cazul său ca şi în acela al lui Asmus Garstens, cunoaşterea lui Michelangelo a trezit pasiunea pentru patetismul grandios pe care îl regăseşte deopotrivă la Dante şi la Homer, zeii săi. Dar noaptea michelangeliană lăsa neatinse formele, în timp ce Fiissli înfăţişează bucuros descompunerea lor în noapte, ca de exemplu cadavrul soţiei lui Wolfram îngropată de vie împreună cu cadavrul iubitului ei. Fiissli se complace în aceste alegorii macabre aşa cum se complace şi în feeriile vaporoase ce joacă în clarobscur, procedeu pe care nu-l foloseşte asemenea caravaggizanţilor, pentru a accentua realul, ci, dimpotrivă, pentru a ajuta seminţiilor întunericului să se reveleze celor vii. Asistăm astfel, în cazul său, la acea *revelaţie a nopţii şi prin noapte* care a fost şi marea inspiratoare a lui Victor Hugo.

Această inspiratoare generoasă acţionează în desenele şi picturile poetului *Legendei secolelor* într-o dublă operaţie: transformarea realului şi ridicarea lui în fantastic pe de o parte şi, pe de alta, captarea onirică şi vizionară a ceea ce se enunţă, noaptea, prin «gura de întuneric». Cultul său pentru negru îl aşază între Piranesi şi Odilon Redon; e vorba de un «mijloc» de a intra în legătură cu lumea supranaturală mai eficient decît masele mişcătoare ce vorbeau

> aceeaşi limbă ca el şi-i pastişau stilul. Pictura şi desenul deveneau pentru Hugo o scriitură automată în care prezenţa misterului se fixa mai imediat şi mai direct decît prin poeme. Deşi folosea cu deplină libertate tehnicile cele mai puţin convenţionale, iar îndrăzneala lui, în întrebuinţarea acestor materii insolite, era pe potriva virtuozităţii sale, Hugo nu era nici autodidact şi nici « pictor de duminică ». Dovedise de foarte timpuriu talente dintre cele mai remarcabile şi ştia foarte bine că dacă n-ar fi dobîndit gloria cu ajutorul poeziei, ar fi dobîndit-o cu ajutorul artei plastice. Prietenia lui cu numeroşi pictori care îi ilustrau cărţile, intimitatea cu Louis Boulanger, portretistul recunoscut al familiei Hugo, legătura cu Delacroix, între 1826 şi 1830, i-au îngăduit să trăiască, etapă cu etapă, cuceririle artei romantice. Era în egală

măsură un manual şi un vizual, iar iscusinţa cu care lucra în lemn, ca şi cercetările sale în domeniul picturii ni-l arată experimentînd neobosit, dar, mai presus de orice, era îmboldit de acel ochi interior care metamorfozează văzutul şi-l face să ajungă la starea de viziune.

Ştim că atunci cînd călătorea avea întotdeauna în buzunar un carnet, pentru a reproduce imaginile care îl impresionaseră, dar acesta ar fi putut fi doar un îndreptar folositor pentru nişte descrieri literare. Cele mai documentare desene ale sale nu rămîn totuşi în limitele stricte ale obiec- tivităţii. În clipa cînd descoperă, în obiect sau în el însuşi, ceea ce poate deveni această realitate cu condiţia să-i scoatem la iveală existenţa ascunsă, el începe să lucreze pe obiect şi curînd nu-l mai vede aşa cum este ci aşa cum îl vede şi i-l înfăţişează imaginaţia sa. Lucrurile aflate între realitate şi viziune sînt transfigurate. Astfel, digul de la Saint-Pierre-le-Port, pe care îl priveşte de la fereastra sa, într-o zi de iarnă, se preschimbă într-o alegorie a vieţii omeneşti, asemenea unei bărci pradă valurilor uriaşe. Metafora înăbuşă descrierea precum marea se 79 abate asupra mateloţilor şi-i îneacă, şi chiar

punerea în pagină a desenului îngăduie năvalei grele şi învolburate a apelor magia ei de fenomen supranatural. Tot astfel, acea mînă fără trup ce i-a apărut în vis şi pe care o reproduce, înălţată spre o figură imperceptibilă care fuge de ea, şi care ar putea fi mîna poetului, însufleţită de coşmarul unei vieţi miraculoase, este într-adevăr o mînă de carne, de muşchi şi de nervi în mîneca ei descheiată şi suflecată, şi atît de viguros individualizată încît, într-o asemenea pagină, Victor Hugo îl întîlneşte şi îl egalează pe Daumier. Théophile Gautier îl înţelegea bine cînd scria că « talentul lui Victor Hugo, fie că desenează fie că scrie, are drept trăsătură specifică faptul că este în acelaşi timp şi exact şi himeric ». Aceste două adjective atît de bine asociate definesc situarea între real şi vis ce apare deopotrivă în *Turnul şobolanilor* din 1840, sau *La Tourgue.* Victor Hugo este un iluminat, iar cînd trece de la realitate la viziune simte nevoia să creeze numaidecît, fără şovăială, mijlocul de expresie ce va fixa mai bine

imperceptibilul. Se foloseşte atunci de tot ce are la îndemînă, cerneală, sepia sau tuş, creion gras sau cărbune, dacă nu chiar un chiştoc de trabuc muiat în cafea, cenuşă căzută pe faţa de masă. Mijlocul n-are nici o importanţă, cu condiţia să capteze imaginea care fuge şi nu se va mai întoarce niciodată.

În sfîrşit, nu vom uita că, oricît ar fi fost de solicitat de misterios şi de oniric, el nu neglija posibilitatea de a le provoca prin tehnica halu- cinatorie a klexografiei, folosită de unii poeţi şi de pictori, pentru a-şi stimula imaginaţia creatoare. Klexografia s-a bucurat de-o vogă egală cu aceea a siluetei în secolul al XVIII-lea, iar romantismul a moştenit-o. Totuşi, nici roco- coul nici romantismul nu se gîndeau să transforme « pata de cerneală » în instrumentul unui test. Pentru cei care se dedau acestui exerciţiu, ea nu era de altminteri decît un punct de plecare, în general, prima materie oferită de hazard pe care, după aceea, imaginaţia lucra şi inventa.

În stare brută, pata de cerneală oferea sugestia 80
unei lumi enigmatice comparabilă celei pe care Leonardo da Vinci o căuta în petele de pe ziduri, iar Piero di Cosimo în scuipatul bolnavilor; de aici, visul în stare de veghe pornea pentru a-şi construi perspectivele fantastice. Ne reamintim, de asemenea, ce-au însemnat pentru copilul Paul Klee vinişoarele ciudate ale unei mese de marmoră. Avertisment şi provocare, pata de cerneală oferea pretextul unor metamorfoze bogate, chiar atunci cînd artistul care o observa rămînea pasiv în faţa fenomenului şi, mai mult încă, atunci cînd luînd în stăpînire acest dat iniţial «lucra» pe el: surpriza făcea loc activităţii creatoare a fanteziei, şi cîteva pete de cerneală puse deliberat ajungeau pentru a preschimba într-o operă de artă ceea ce era întîmplător şi în stare brută. Un simplu punct schimba o masă informă de cerneală într-un cap de om, de animal sau de demon, surprinzător de viu, care ne priveşte din adîncul misterului său într-o culegere de klexografii publicată de Justinius Kerner la Stuttgart, în 1857, cu cîţiva ani înainte de moartea sa. Cecitatea crescîndă conferea « petelor de cerneală » ale poetului german o semnificaţie tragică: ai fi spus că atunci cînd împăturea foaia îmbibată cu cerneală şi o freca între degete, el conjură într-adevăr făpturile fantastice care

evadau din întuneric pentru a răspunde chemării sale.
În desenele lui Victor Hugo, amprentele degetelor solicită întîmplătorul şi neprevăzutul aproape deopotrivă ca şi pata de cerneală. După toate aparenţele, Victor Hugo nu ştia căi unii pictori chinezi, nemulţumindu-se să picteze cu degetul, pictau şi cu limba: dacă ar fi cunoscut această tehnică, el, care era atît de interesat de toate mijloacele de expresie, ar fi încercat desigur s-o folosească. Théophile Gautier a povestit cum anumite desene s-au născut dintr-o pată, aruncată în mod deliberat sau nu, şi dezvoltată apoi într-un desen original. « De cîte ori, scrie el în prefaţa albumului de desene publicat de Castel în 1862, n-am urmărit cu un ochi înminunat preschimbarea unei picături de cerneală sau de cafea pe un plic, pe primul petec de hîrtie ce-i cădea în mînă, într-un peisaj, într-un castel, într-o marină de-o stranie originalitate». În cele vreo cinci sute de desene rămase de la Hugo constatăm astfel această dublă colaborare a geniului fantastic cu cunoaşterea experimentală în desenul realist împins la viziune, şi a darurilor hazardului preschimbate într-o imagine conştientă, voită. Aceasta dorinţă de a folosi materii neprevăzute, această aptitudine de a desena cu primul obiect aflat la îndemînă în clipa inspiraţiei confirmă cele ştiute de noi despre speranţa pe care şi-o punea întotdeauna poetul în întîlnirile cu neprevăzutul. Relua apoi această formă izvorîtă mai mult sau mai puţin din «pata de cerneală» şi o lucra cu un rafinament de mijloace extrem de îndrăzneţ, folosind ceea ce numea el « mixturi bizare », iar desenul sau pictura odată terminate erau reluate cu şabărul, cu scalpelul, rupea hîrtia, o mototolea, o găurea pentru a obţine efecte insolite. Această nesocotire a metodelor tradiţionale şi această invenţie veşnică a unor noi resurse arată cît de apropiat era Hugo de artiştii de azi, şi cît de avansat în raport cu pictorii la care ţinea cel mai mult, un Louis Boulanger de exemplu, ale cărui îndrăzneli rămîneau timide alături de neaşteptatele deschideri ale poetului pînă la « informai ».
Ca şi Nerval, poetul *Legendei secolelor* iubise Germania şi în aceeaşi perioadă cînd acolo se întemeia o «religie a Rinului», el însuşi găsea în pitorescul dramatic al colnicelor renane, presărate cu agreabile oraşe vetuste, încununate de castele în paragină, decorul cel mai prielnic invenţiei sale poetice. *întoarcerea la Evul Mediu*

este una dintre cele mai rodnice teme hugoliene: catedrala gotică, frontoanele triunghiulare, cu structuri de lemn, costumele ciudate şi pasiunile violente, pompa cavalerismului, gloata pestriţă a calicimii aţîţau imaginaţia lui creatoare. Fără pretenţii de exactitate istorică, el a reînviat Parisul catedralei Notre-Dame cu o strălucire

extraordinară şi cu o putere de convingere irezistibilă, oferind ilustratorilor, ca şi Balzac cu ale sale *Povestiri hazlii*, un izvor neistovit de reprezentări mai mult sau mai puţin fidele spiritului autentic al Evului Mediu, dar conforme în orice caz medievalismului general al romantismului.

Burgurile renane, atît de adesea desenate de Victor Hugo şi care l-au inspirat pentru cele mai bune dintre operele sale, întruneau toate elementele emoţionale dorite. Sumbru conturate de clarul de lună, sau înălţîndu-se din beznă ca nişte recifuri uriaşe sau ca nişte corăbii primejduite în pîclă, oglindindu-se în apele fluviului, luptînd împotriva nopţii mistuitoare, zidurile sfărîmate şi turnurile năruite te făceau să visezi la secolele defuncte cînd viaţa părea mai bogată, mai puternică, mai firească. Burgurile lui Hugo sînt evocările nostalgice ale unei frumuseţi urieşeşti, înnobilată de pecetea distrugerii şi a morţii. *Oraşul cu podul rupt*, *Burgul crucii*, *Burg în furtună*, *Turnul şobolanilor*, *Burg în asfinţit* se numără printre exemplele cele mai semnificative ale acestui lirism vizionar ce urmăreşte printre ruinele castelelor umbrele gigantice ale acelor «burgravi» mult îndrăgiţi de Hugo pentru violenţele temerare şi trufia lor sfidătoare. Uneori, se străduieşte să înfăţişeze un oraş medieval cu exactitatea scrupuloasă a unui Viollet- le-Duc, ca şi cum ar înălţa un decor de teatru sau ar compune un ansamblu «gotic» pentru cine ştie ce fanatic al secolului al XIV-lea, alteori rezumă în burgul luminat de clarul de lună melancolia unei măreţii străvechi, umilită şi redusă la nişte dărîmături, aceeaşi care-l făcuse şi pe Volney să viseze la coloanele Palmyrei şi la piramidele Egiptului, în sfîrşit, cîteodată, uită cu totul de sine, şi se lasă furat de intenţia sa vizionară, fie pentru a arunca nişte imagini infórmale, scurte şi brutale ca un ţipăt, fie pentru a desena lucrurile întrezărite în vis, în acea zonă de frontieră în care se înfruntă realitatea 83 şi iluzia.

De altminteri, în aceste ultime desene el dă măsura deplină a originalităţii şi a importanţei sale pentru că, aici, nimic nu zăgăzuieşte şi nici nu-i înăbuşă inspiraţia vizionară. Amestecă fără teamă acuarela, laviul, desenul în peniţă, guaşa, sepia, arătînd astfel că prima ţîşnire eboşată uneori cu funingine întinsă cu apă sau zaţ de cafea nu ajunge pentru a mulţumi voinţa lui de *expresie totală*. Auzindu-l cum povesteşte că se mulţumea să picteze cu ce-i pica sub mînă, ca poet care socoteşte pictura un capriciu sau un divertisment —«asta mă amuză între două strofe »—, s-ar crede că nu punea de loc preţ pe lucrările sale. Dimpotrivă, însă, folosirea simultană a diverselor tehnici picturale, faptul că recurgea la frotiuri, plisaje, rupturi, dovedeşte că Victor Hugo urmărea cu toate mijloacele o expresivitate maximă şi nu lăsa foaia din mînă pînă ce nu reuşea să ajungă la ea. *Ogiva,* împrumutată din ruinele castelului Gros-Nez de la Jersey, eboşată în peniţă, terminată în laviu şi reluată în guaşă, e tot atît de sîrguincios şi migălos *dezvoltată* ca şi *Valul*, din 1857, intitulat simbolic *Destinul meu* şi tratat în aceeaşi manieră. Nu-i de mirare că împingînd la extrem libertatea de emoţie şi de expresie a romantismului, Hugo a ajuns aproape la ceea ce numim astăzi abstracţie şi chiar la formele ei cele mai îndrăzneţe şi mai absolute. În faţa acestor pete de tuş sau de acuarelă în care s-ar părea că sufletul fremătător, spiritul neliniştit urmează în impulsul lor necugetat gestul spontan al mîinii ţinînd condeiul sau pensula, ne gîndim la Fautrier sau la Wols. Hugo-pictorul are geniul petei, mai mult decît pe acela al formei, dar însăşi pata este o formă în cazul lui, spirituală, mărturisirea cea mai din adînc a fiinţei.

Romantismul german pare să fi cunoscut altfel de Noapte decît aceea a italienilor, a englezilor *n* a francezilor: acestea rămîneau în pragul misterelor, pe care se străduiau să le desluşească, să le ghicească intuitiv, şi pe care le teatralizau, uneori, fără voia lor, căci nu ajunseseră să pătrundă adevărata natură a secretului. Epidermică şi episodică, poezia Nopţii nu depăşeşte în romantismul francez pitorescul din *Gaspard de la Nuit*, şi *Nopţile* lui Müsset sînt tot atît de departe de Noaptea ezoterică, esenţială, ca şi *Nocturnele* lui Chopin. Distanţa ce-l separă pe Pseudo-Bonaventura, frate cu Aloysius Bertrand, de *Imnurile* lui Novalis, este aceeaşi care există

între omul ce se plimbă în miez de noapte, noctambulul inspirat, şi magul iniţiat în marile mistere. Fiecare om cunoaşte noaptea pe care o poate înţelege şi pe care o merită. Micile nocturne sentimentale şi hazlii ale lui Spitzweg ţin de operă şi de idilă: cele ale lui Blechen, ale lui Carus, ale lui Friedrich, ale lui Oehme pătrund foarte departe, pînă la acel adînc de prăpastie atins de Novalis şi de Hölderlin, unul hărăzit nopţii prin predispoziţie şi alegere, celălalt transfigurat de lumina strălucitoare a zeilor, apoi lovit de orbire şi de demenţă, aruncat în beznele nebuniei drept pedeapsă pentru a se fi înălţat prea sus şi prea aproape de Soare.

Căutarea clarobscurului, urmărirea unui echilibru între beznă şi lumină, a unei uniuni armonioase între zi şi noapte este, începînd din secolul al XVI-lea, o constantă a picturii germane, şi răspunde necesităţii metafizice de a cuprinde şi de a asocia cele două elemente, de a şterge tot ce ar putea fi antinomic şi inasimilabil în ele, de a reconcilia două forţe considerate în mod arbitrar vrăjmaşe şi care, de fapt, nu sînt decît cele două feţe ale unei singure realităţi. Într-adevăr, Noaptea orbeşte cu lumină pe mistici, pentru că este calea spre Lumină, şi, poate, însăşi Lumina, un alt aspect al Luminii. Cînd Novalis scrie că «ochii infiniţi pe care Noaptea i-a deschis în noi par mai cereşti decît sclipitoarele stele», el ne dă conştiinţa acelui miracol pe care noaptea îl săvîrşeşte «deschi- zînd » în noi ochii ce ne vor îngădui să-i contemplăm minunăţiile. Noaptea este în acelaşi timp ceea ce trebuie văzut şi ceea ce dă putinţa de a vedea; noaptea e orb numai acela căruia Noaptea i-a refuzat darurile sale. Astfel, iniţierea în Noapte este însăşi condiţia – şi San Juan de la Cruz a spus-o limpede – iniţierii în Lumină. «Şi noaptea potolită se va uni cu revărsatul zorilor. »

E o mare distanţă, fără îndoială, între Noaptea lui Novalis şi aceea a lui Eichendorff: cu toate acestea, şi pentru unul ca şi pentru celălalt, Noaptea conţine plenitudinea vieţii ascunse, dar pentru unul această plenitudine scaldă din plin lumea simţurilor şi a sentimentelor conducînd la presimţirile lumii de dincolo, în timp ce poetul Imnurilor *se cufundă* fără doar şi poate în Noapte ca în prăpastia oracolelor în care zac revelaţiile supreme. De asemenea, la pictorii minori, Fries, von Schwind, Spitzweg, farmecul

idilic al Nopţii se revarsă şi împodobeşte peisajele cu o frumuseţe blîndă şi misterioasă neştiută ziua. Cînd Dahl face să scapere clarul de lună pe acoperişurile şi pe cupolele Dresdei, cînd Fries descrie meandrele Neckarului deznodîndu-se în această lumină feerică, ei nu ating decît pragul misterelor; ei nu ajung la adevărata iniţiere. Pătrund cel mult în grădina fermecată unde îl întîlnesc pe Möricke din *Gesang zu zwein in der Nacht*[1] sau pe Eichendorff din *Frühlingsnacht:* «Alte Wunder wieder scheinen... » [2]

Acest farmec mai ţine încă de pacea magică a cîntecului de leagăn, *das uralt alte Schlummerlied* [3], ce se înalţă din adîncul erelor cu freamătul calm al copacilor uriaşi şi al izvoarelor tăinuite. Marile «nocturne» ale picturii romantice germane ne duc mai departe şi mai sus pînă la acel poem-peisaj al lui Hölderlin, în care o lăută cîntă într-o grădină, în timp ce peste oraşul adormit se desfăşoară «visătoarea pătimaşă, cu tot alaiul ei de stele, şi cu desăvîrşita-i nepăsare faţă de suferinţele noastre, misterioasa, străina... » Astfel îi apare ea lui Caspar David Friedrich, care se ducea în portul Greifswald să asculte convorbirile tainice ale uriaşelor corăbii cu pînze, legănîndu-şi domol catargele, sau rătăcea prin beznele landei în căutarea unei ogive gotice pe care lumina lunii o contura violent în alb şi negru, sau se oprea printre stînci şi asculta dialogul emoţionant al nopţii cu marea, povestind despre zădărnicia vieţii omeneşti şi nesfîrşita nimicnicie a trecătorului pierdut în imensitatea nesfîrşită a stelelor.

În plimbările sale nocturne, prelungite, adeseori, pînă dimineaţa, acest călător neliniştit nu urmărea un nou pitoresc, nici o nostalgică melancolie, nici făgăduiala unor întîlniri surprinzătoare, ci cunoaşterea intuitivă a ceea ce Novalis învăţase din marile magii ale întunericului.

În ochii şi în gîndirea lui Friedrich, minunăţiile nopţii sînt atît de puternice încît se revarsă şi asupra celor de peste zi, iar ceasul cel mai prielnic apropierii misterelor este acea obnubilare a luminii de către întunericul ce se aşterne în clipa cînd nori de furtună năpădesc cerul, cînd tăcerea cenuşie a zăpezii asurzeşte toate zgomotele şi

1 În germană: Cîntec în doi în noapte (N. trad.)
2 în germană: Din nou ni se arată vechi minuni (N. trad.)
3 în germană: Străvechiul cîntec de leagăn (N. trad.)

cînd crepusculul se răspîndeşte, revărsîndu-se în acelaşi timp şi asupra zilei şi asupra nopţii, cu limpezimea lui ireală asemuitoare luminozităţii pe care ar emana-o beznele înseşi.

Fie că au lucrat în preajma lui sau doar în acelaşi spirit, marii «nocturnişti» romantici vizitează bucuros acest ţinut tulbure şi cu neputinţă de definit. Este ceasul prielnic evocării înaltelor catedrale ale lui Ernst Ferdinand Oehme, cu fleşe ce se pierd în înălţimi de neatins, al codrilor bîntuiţi prin care galopează cavalerul urmărit de *Regele Ielelor* de Cari Gustav Carus, şi al ruinelor de mînăstiri năpădite de bălării şi de ape stătute ale lui Cari Blecher. în asemenea lucrări, pictura romantică se întîlneşte cu poezia cea mai elevată, pe propriul ei domeniu, şi îi dispută supremaţia.

Nu pentru că ar fi vorba de-o pictură programatică – în sensul în care vorbim de-o muzică programatică –, pentru că de cele mai multe ori anecdota lipseşte şi elementele de peisaj în sine conţin valoarea emotivă pe care o iradiază tabloul. Forţa tainică a acestei emoţii vizionare ce l-a cuprins pe pictor în momentul cînd Carus începe să povestească un răsărit de lună deasupra trestiilor unui heleşteu sau sugerează spaima călătorului rătăcit între stîncile uriaşe printre care se înalţă şi se îngreunează pîcla, ajunge pentru a umple toată această *nocturnă* cu o teroare sacră ce prevesteşte chipul înfricoşător al Nopţii. Pentru că filozofii şi naturaliştii înşişi resimţeau în aceeaşi măsură ca şi poeţii, muzicienii şi pictorii această nelinişte, von Schubert recunoaşte în lucrarea sa despre *Aspectele nocturne ale ştiinţelor naturale* semnificaţia religioasă a acestor mistere, iar filozoful naturii Carus, vestit prin lucrările sale despre natura stîncilor, fiziologia plantelor şi a animalelor, energia tainică a ceea ce era numit fluidul vital, magnetismul, sideris- mul şi electricitatea, simte nevoia să exprime în tablourile sale ceea ce nu putea fi enunţat în cărţile savante.

Naturalistul şi artistul care se împăcau atît de bine în dubla personalitate a lui Carl Gustav Carus urmăreau împreună cercetarea sufletului lumii care trebuia să fie principiul însuşi al vieţii, marea inimă zvîcnindă şi creierul luminos al universului conceput ca un singur

şi uriaş organism însufleţit. Autorul celor *Nouă scrisori despre pictura de peisaj*, expunînd modul în care trebuie atins invizibilul prin vizibil şi făcut perceptibil acel suflet al lumii în toate formele sensibile, îşi exprimă de asemenea gîndirea filozofică în cărţile inspirate de aceeaşi preocupare de a nu separa niciodată Natura şi Ideea *(Natur und Idee*, *oder Das Werdende und sein Gesetz).* Cele *Douăsprezece scrisori despre viaţa pămîn- tului (Zwölf Briefe über das Erdleben)* datînd din 1841, posterioare deci cu douăzeci de ani celor *Nouă scrisori despre peisaj* care fuseseră scrise în 1821, dar publicate abia în 1831, expun 83

o problemă analogă şi speranţa unei soluţii unice.

Rezolvarea necunoscutelor naturii prin căutările intelectuale ale savantului şi prin intuiţiile imediate ale artistului a fost imperativul major al acestei cariere duble. Carus devenise elevul lui Caspar David Friedrich în care recunoştea însăşi voinţa ce-l însufleţea: imitaţia exactă şi fidelă a celor mai mici detalii ale obiectelor, apoi interogarea spirituală a Sufletului Lumii – *Weltseele* – în comuniunea intimă a omului cu Natura. Şi astfel îl vedem pe pictorul amator Carus consacrîndu-se, în exerciţiul artei sale, unor cercetări de tehnică picturală tot atît de serioase şi de profunde pe cît puteau fi lucrările de laborator ale naturalistului.

Compoziţia tabloului, afirmă el, nu trebuie să se înlănţuie de realitatea materială a fenomenului ci să opereze o fuziune rodnică între starea poetică ce îmboldeşte artistul, ajuns pînă la starea vizionară sau onirică, şi elementele materiale care prin alegerea şi îmbinarea lor vor exprima emoţia supranaturală. «Alegînd imaginile ce corespund sentimentelor sale, sufletul procedează aidoma poetului în stare de veghe care, de asemenea, evocă şi caută să dea cea mai mare claritate unor imagini adaptate sentimentelor ce se agită în adîncul sufletului. » Dubla formaţie, ştiinţifică şi artistică, a lui Carus i-a arătat necesitatea unui acord strîns între viziunea obiectivă a lucrurilor, credincioasă realităţii materiale anterioare oricărei transfigurări, şi sentimentul subiectiv care interoghează faţa lor ascunsă, infinitul conţinut în finit, invizibilul manifestat prin vizibil. Uniunea Naturii cu Ideea va da pictorului şi savantului imaginea a

ceea ce poate fi construcţia armonioasă a unui univers alcătuit în părţi egale de materie şi de spirit.
Care este locul omului în acest univers? Filozoful e strivit de nimicnicia sa, artistul, de asemenea, constată cît de puţin cîntăreşte omul în respiraţia uriaşă a pămîntului, dar se consideră

totuşi ca o parte necesară a universului, fapt pentru care peisajele lui Carus sînt atît de rareori pustii. Intîi şi-ntîi pentru că, deşi nou venit pe pămînt, omul reprezintă o etapă capitală a creaţiei. Silit să înfăţişeze un peisaj static, Carus năzuieşte totuşi să-i determine pe privitorii tablourilor sale să simtă latura *in devenire* a naturii. Creaţia nu-i niciodată împlinită; în ea s-au succedat o seamă de convulsii care au dat pămîntului chipul său de azi, dar caracterul agonic al vîrstelor geologice mai poate fi recunoscut în stînci şi în terenuri. Carus pictorul voia ca tablourile lui să povestească istoria vîrstelor lumii, să arate în ce măsură timpul a prelucrat şi continuă să prelucreze o materie închipuită pe nedrept inertă. Geologul informa artistul, iar acesta, la rîndul său, povestea savantului cele învăţate din *saga* globului nostru în urma unei interogări vizionare a lucrurilor. Concluzia generală a acestei anchete urmărite paralel de pictorul peisagist şi de filozoful naturii ducea astfel la concepţia unui univers în care acelaşi suflet se oglindeşte identic în totalitatea ansamblului şi în diversitatea infinită a părţilor, şi una şi alta întrunite în acelaşi ritm vital. Omul nu era nicidecum exclus din acest ritm, căci lui îi revenea menirea să exprime această unitate şi această armonie în opera sa de artist, de savant şi chiar numai de fiinţă ce *trăieşte armonios*. Departe de a se aşeza în centrul acestui univers, el se întoarce de la contemplarea Naturii la contemplarea lui Dumnezeu, termenii extremi ai cunoaşterii sale privind lumea. Lumea în devenire *(das Werdende)* a purces de la Dumnezeu, autorul creaţiei, şi merge către Dumnezeu: şi artistul şi filozoful naturii sînt încredinţaţi de acest lucru. Carus sintetiza această idee într-unul din desenele sale pentru volumul *Natur und Idee*, ilustrînd capitolul despre *Urpflanze*[1], care îl preocupau atît de mult şi pe Goethe, capitol ce cuprinde remarci atît de curioase despre

**[1] în germană: plantele primordiale (N. trad.)**

metamorfoza plantelor, conceptul spiralei, viaţa ideală a plantei. Acest desen reprezintă personalitatea psihică a omului sub forma unei plante cu trei tulpini, a cărei rădăcină este ideea de Dumnezeu, iar cele trei flori terminale sînt ideea de frumuseţe, ideea de adevăr şi ideea de iubire. Examinînd gîndirea ştiinţifică şi filozofică a unui artist care nu s-a disociat niciodată de savant, nu înseamnă nicidecum că ne-am depărta de peisajele lui Cari Gustav Carus: semnificaţia tablourilor sale apare mai limpede şi mai deplin cînd cunoaştem ideea care a călăuzit modul în care percepe natura, pasiunea care îl aruncă într-o comuniune cosmică, panică mai degrabă decît într-adevăr panteistă, căci pe Dumnezeu îl concepea distinct de natură. Friedrich «îl văzuse pe Dumnezeu în trestii», dar trestiile nu făcuseră decît să-i vădească prezenţa lui Dumnezeu. Carus, la rîndul lui, separă exact principiul spiritual şi principiul material, ştiind însă foarte bine că ele sînt strîns unite.

« întreg decorul peisajului, scrie el, dobîndeşte un înţeles mai înalt abia după ce ai recunoscut sau măcar ai ghicit în natura vastă de pe suprafaţa planetei prezenţa unui principiu spiritual de viaţă; numai pornind de aici putem înţelege şi simţi acea legătură spirituală ce leagă mişcările şi metamorfozele Naturii exterioare cu variaţi – unile sentimentelor pe care le purtăm în noi. » Nocturnele lui Carus traduc aceeaşi unică intenţie de a face simţit divinul în natură doar prin intensitatea emoţiei ce-l inspiră pe pictor. Să studiem, de exemplu, două picturi înfăţişînd acelaşi subiect, un colţ de lac sub clar de lună. Primul se află la Folkwang Museum din Essen; celălalt a dispărut în incendiul din 1931. Cel de la Essen se mulţumeşte să înfăţişeze o parte din apa adormită cu nuferi şi trestii; exactitatea detaliului condensează emoţia într-un soi de presimţire neliniştită a întinderilor de apă pe care le ghiceşti dincolo de ecranul trestiilor; în celălalt, dimpotrivă, trestiile stufoase se depărtează îndeajuns pentru a ne îngădui să vedem dez voltarea planurilor succesive, a lacului însuşi pînă la pădurile ce zăgăzuiesc orizontul şi pînă la majestatea viguroasă a cerului înnorat prin care abia răzbeşte luna ce răsare.

Carus a dat acestui mister al Nopţii trei expresii diferite dar deopotrivă de dramatice: *Regele Ielelor*, distrus şi el în 1931, care se afla la Kunst- halle din Hamburg, *Călătorul într-un peisaj stincos* dintr-o colecţie particulară din Dresda, şi *Şevaletul sub clar de lună*, de la Kunsthalle din Karlsruhe. Faimoasa baladă a lui Goethe nu e atît de emoţionantă ca transcrierea ei picturală: toate nălucirile şi spaimele Nopţii sînt închise în pîclele care, încercînd vagi forme fantastice, urmăresc, cumplite, călăreţul. Groaza conţinută de *Călătorul printre stînci* e mai subtilă şi mai tainică; ea nu datorează nimic anecdotei. Omul se plimbă, noaptea, pe un podiş de origine vulcanică presărat de stînci cu forme stranii ce mai poartă încă semnele cataclismelor care le-au ridicat şi modelat. Străină şi, ca atare, lipsită de orice comunicare posibilă cu omul, înfricoşătoare, Natura opune călătorului un peisaj inuman în care acesta se aventurează cu o şovăială neliniştită şi care ameninţă să-l înghită la fiece pas.

Incantaţia născîndă din *Şevaletul sub clar de lună* este de o calitate cu totul deosebită. Influenţa lui Friedrich pare mai desluşită aici şi mai puternică. Obiectul dobîndeşte o viaţă stranie în singurătatea încăperii pustii înălţîndu-şi silueta întunecată în faţa ferestrei prin care se revarsă lumina lunii. Simţi în faţa acestui tablou misterul lucrurilor, izolate de oameni şi regăsind astfel plenitudinea vieţii lor tainice.

## II. IMAGINAŢIA CREATOARE

*« Regina facultăţilor » (Delacroix). Adevăr transfigurat*

*şi « altă faţă » a realităţii. Goya în experienţele şi visele sale: somnul raţiunii şi coşmarul nebuniei. Infernul e aici, pe lumea asta. Supra- natur alizar ea calului şi diabolizarea. Géricault, Stubbs şi «iepele nopţii» de Füssli. Sleipnir, calul cu opt picioare al lui Wotan. Triumful imaginaţiei şi delirul gravorilor romantici francezi. «Latura nebună» (Baudelaire) la Grandville şi la Daumier. Tragicul în teatru, în dramaturgie şi în scenografie. Codrii legendari ai lui Doré. Diabolismul în Anglia şi în Italia: Mortimer şi Carnovali. Pata magică la Bresdin şi Redon. Gustave Moreau vizionar. Prerafaeliţii reînvie Bretaniaşi Masa Rotundă. Anton Wiertzşi imaginaţia macabră. A picta fulgerul: Karl Blechen.*

Poate că cel care a definit cel mai bine modul de funcţionare al imaginaţiei romantice este Théodore Rousseau atunci cînd a spus: « Nu copiem ceea ce A^edem dar simţim şi tălmăcim o lume reală ale cărei fatalităţi ne înlănţuie ». Această «lume reală» nu-i atît aceea despre care este informată conştiinţa noastră datorită diverselor percepţii pe care le avem în contact cu ea, cît «realitatea glorificată» obţinută de imaginaţie după ce a pus stăpînire pe toate manifestările materiale pe care le-a depăşit şi le-a metamorfozat. Delacroix avea dreptate cînd spunea, în acelaşi sens, că imaginaţia este « regina facultăţilor », şi nu-i surprinzător faptul că romanticii au dus la acea elevaţie supremă posibilitatea pe care o descopereau de a re-crea o lume nouă supunînd unei tainice alchimii a spiritului materialele obişnuite furnizate de experienţa simţurilor.
Secolul al XVIII-lea privea cu neîncredere imaginaţia care riscă să orienteze greşit demersurile raţiunii, deşi raţiunea însăşi rătăcise în unele demersuri suspecte ce frizau supranaturalul şi ocultul, dar arta rămînea cu totul străină de aceste aventuri ale inteligenţei. Romantismului îi revenea menirea de a dărîma o seamă de bariere înălţate arbitrar în numele unei înţelepciuni iluzorii şi de a lărgi cîmpul de acţiune al spiritului creator pînă la acel domeniu în care, aşa cum spunea Novalis, « a fi romantic înseamnă a da

cotidianului un sens elevat, cunoscutului demnitatea necunoscutului, finitului strălucirea infinitului ».
Nu-i vorba, aşadar, pentru cei care se vor romantici, să nege realitatea experimentală ci s-o readucă la adevăratele ei dimensiuni, s-o prelungească în toate direcţiile posibilului.
Astfel se atinge, peste «realitatea glorificată» despre care era vorba adineaori, un «adevăr transfigurat ». Transfigurare a obiectului printr-o reevaluare, în primul rînd, a valorilor, în care, după spusa lui Baudelaire, natura va fi considerată ca un << depozit de imagini şi de semne cărora imaginaţia le va acorda un loc şi o valoare relativă». În mod absurd şi arbitrar, romantismul francez al anilor 1830 rezumase această răsturnare de valori pretinzînd că «urîtul e frumosul», interversiune puerilă a unor termeni de limbaj. Judecind această simplificare abuzivă, mai mult o trădare decît o definire a romantismului autentic, Baudelaire e mai aproape de adevăr cînd recunoaşte pe drept cuvînt că « romantismul nu constă nici în alegerea subiectelor, nici în adevărul exact, ci în modul de a simţi ».

> De vreme ce *a simţi*, în momentul acela, înseamnă deja a imagina, captarea a ceea ce *este* se îmbogăţea prin inventarea incognoscibilului. Miracolele erau cînd ale visului cînd ale stării de veghe, un anumit delir era apreciat ca un stimulent al puterii imaginaţiei, fie că era vorba de o depăşire a simţurilor obţinută cu ajutorul drogurilor, fie de «entuziasmul» spiritual, şi el capabil să transfigureze realitatea înconjurătoare. Lui Delacroix afirmînd că « arta este o beţie ordonată » – ordonată de intelect, de raţiune, căci în romantismul său Delacroix rămîne totuşi un mare clasic... Baudelaire, mîncătorul de opiu şi de haşiş, îi sugerează că visul, fie diurn fie nocturn, este cel mai stimulator punct de pornire, şi că « un bun tablou fidel şi pe măsura visului care l-a născut trebuie să fie produs ca şi cum ar fi vorba de o lume ».

Aici ne întîlnim cu « somnul raţiunii » în timpul căruia luau naştere coşmarele tulburi ale celui care a gravat suitele *Proverbios* şi *Disparates*, Goya

afirmîndu-se astfel ca cel mai îndrăzneţ explorator al necunoscutelor continente nocturne unde la fiece pas întîlneşti fantome, demoni şi monştri. Dar nu era nevoie să mergem atît de departe; imaginaţia colosală a sculptorului Auguste Preault revendica privilegiul de a dăltui în munţi figura omului şi, depăşind voinţa de gigantism care îi inspirase lui Rietschl statuia lui Luther de la Worms, iar lui Lederer uriaşul şi masivul său Bismarck, el îi cerea lui Napoleon al III-lea un pisc din Auvergne în care să taie efigia lui Vercingetorix. Gustul exceselor vădeşte elanurile şi aberaţiile imaginaţiei care se abate de la căile legiuite şi îşi creează un univers propriu pe măsură ce-şi împinge tot mai departe explorările. De ce să îngrădeşti această voinţă de a îndepărta cît mai mult frontiera incertă la care se întîlnesc posibilul şi imposibilul. Clasicii priviseră pe drept cuvînt cu neîncredere această haimana dezlănţuită care ocoleşte drumurile bătute şi hoinăreşte pînă în codrii nemăr- 95 giniţi ai incongnoscibilului, unde pune stăpînire
pe acea «magie sugestivă» care, după Baude- laire, întruneşte într-un rodnic vălmăşag « obiectul şi subiectul, lumea exterioară artistului şi pe artistul însuşi». Teoreticienii romantismului au propus o seamă de reţete pentru aţîţarea imaginaţiei, de la «farmecele băute într-un negru elixir » la tehnicile halucinogene familiare atît vizionarului Piero di Cosimo cît şi calculatului Gainsbourough, lui Leonardo da Vinci şi, deopotrivă, pictorilor chinezi, dar cea mai sigură dintre aceste operaţiuni şi cea mai bogată în sugestii fiind totuşi ceea ce numea Delacroix «munca involuntară a sufletului care îndepărtează şi suprimă ».

Muncă involuntară, într-adevăr, căci oricît de stimulată şi de dirijată ar putea fi, imaginaţia urmează întotdeauna propriile sale drumuri, ea este, pentru fiecare artist, fenomenul pur necunoscut capabil de nenumărate aventuri şi dintre cele mai neprevăzute. Fie că naufragiază în hăurile beznelor, fie că se înalţă pe culmile limpezi ale iluminării, imaginaţia este întotdeauna acel bidiviu fantastic care duce omul în căutarea propriei şi unicei sale realităţi.

Primul Goya – vreau să spun cel care precede criza

care a transformat pe zugravul graţiilor rococo într-un explorator al beznelor – părea scutit de neliniştea proto-romantică ce se desluşeşte la Watteau şi la Tiepolo din *Scherzi.* Probabil pentru că Spania se odihnea pe temeliile solide ale unei monarhii incontestabile şi ale unei biserici de nezdruncinat în puterea ei, razele ideilor noi nu străluciseră aici cu aceeaşi sclipire orbitoare ca în Franţa sau în Germania. Ecourile « Secolului Luminilor» ajungeau asurzite şi filtrate de o severă cenzură politică şi religioasă. Oricît de liberal în adîncul inimii, Goya nu se va manifesta niciodată ca un anarhist. în această primă perioadă a existenţei sale, el se adaptează foarte uşor vieţii de oraş şi de curte, superficială, convenţională, şi povesteşte bucuros aspectele ei anecdotice, voioase şi senine. Introvertitul nu apare încă în tapiseriile vesele, în sclipitoarele şi agreabilele scene de viaţă populară, unde spectacolul lumii i se arată plin de graţie, petreceri şi plăceri.

Vom măsura mai bine tragismul schimbărilor obscure din timpul crizei în care boala coincide cu o seamă de dezamăgiri, d'e amărăciuni ascunse, comparînd cele două pelerinaje la San Isidro, cel din 1787, numai voioşie gingaşă şi mondenitate elegantă, şi cel de la Quinta del Sordo, pictat cu treizeci de ani mai tîrziu, în care umanitatea hidoasă şi smintită compusă din cerşetori, asasini şi nebuni, şi-a dezlănţuit sabatul pe locurile unde domnişorii spilcuiţi şi gentilomii petreceau în tovărăşia femeilor frumoase. Sărbă-toarea religioasă a dispărut sau şi-a pierdut orice semnificaţie: ea serveşte doar ca pretext de ospăţuri la iarbă verde în prima compoziţie, de cortegii urlătoare de monştri în care greu mai desluşeşti o înfăţişare omenească în cea de a doua. S-ar spune că Goya nu poate vedea o cale de mijloc între o concepţie de viaţă orbită de nepăsare şi de optimism şi un nihilism radical ce proclamă *infernul chiar pe această lume*.

E greu de precizat natura crizei care a zguduit şi a transformat total arta lui Goya şi, în adîn- curile sale tainice, însăşi viaţa sa: constatăm doar că ea a preschimbat un hedonist rococo într-un romantic legat printr-o intimă familiaritate de împărăţia umbrelor. El

priveşte acum altfel viaţa exterioară şi viaţa interioară; trece de *cealaltă parte a măştii* şi, în dosul acestei măşti agreabile care, credea el, ascunde doar ceva omenesc şi-atîta tot, zăreşte neomenescul, monstruosul, diabolicul. După ce am comparat cele două *Romerías de San Isidro* [1], să comparăm acum cele două *Aquelarre* despărţite de acelaşi număr de ani: *Marele Ţap*, din 1787 şi *Sabatul*, din 1819, prezidat de asemenea de Satan. Primul *Aquelarre* este cît se poate de hidos: femeile se îmbulzesc în jurul Ţapului căruia îi oferă copii spînzuraţi de frigări sau aduşi în
braţe chiar de mamele lor convertite de cultul păcatului. Cu coarnele sale uriaşe împodobite cu o cunună de frunziş, Ţapul este mai degrabă grotesc decît respingător; el înfăţişează diavolul din poveştile populare, şi tocmai accentul acesta «popular» al povestirii atenuează grozăvia ei, ostentativă şi bine făcută pentru a cutremura doar un auditoriu naiv. Dimpotrivă, cu *Sabatul* din 1819 pătrundem în domeniul grozăviilor ce nu se mai pot povesti. Marele Ţap nu-i decît o siluetă întunecată, fără cunună, cu atît mai cumplit cu cît nu se desluşeşte bine, iar în preajma lui se îmbulzeşte gloata femeilor care nu-i aduc prinos decît sluţenia lor demoniacă şi plină de răutate. Acest sobor de vrăjitoare scăpate dintr-un balamuc, fugite de pe rug pe jumătate arse, şi simţindu-se la largul lor în antecamera infernului, respinge anecdota: spaima ce nu poate fi descrisă este cea mai obsedantă şi mai cumplită dintre spaime. în progresia lui Goya spre bezne, vom desluşi aşadar două etape, prima fiind aceea în care se exprimă suprarealizarea realului, iar cea de-a doua, o scufundare neînduplecată în lumea nocturnului, a demoniacului, a antiumanului mai mult încă decît a inumanului. Trecînd de cealaltă parte a măştii, un Goya devenit amar şi aproape deznădăjduit surprinde adevărata fizionomie tragică a vieţii pe care o ocolise pînă atunci sau, dacă o întîlnea, refuza s-o recunoască. Surîsul măştilor agreabile de ieri lasă loc unui rînjet bestial, ca şi cum acesta ar fi adevăratul chip al omului sau o mască nouă impusă de Prinţul Minciunii, acel « conducător al jocului» din carnavalul

nebuniei. Şi nu-i vorba numai de-o simplă slăbiciune a lui Goya pentru episoadele tragice pe care odinioară nu le privea; el pune acum o satisfacţie sadică în descrierea acestor episoade, în sublinierea hidoşeniei lor, în exaltarea atrocităţilor descrise. *Înmormîntarea sardelei*, o simplă scenă de carnaval în fond, obişnuită şi inocentă, şi care n-ar fi fost înainte vreme decît o veselă bufonerie, se preschimbă într-un episod de sabat, într-o apo

teoză a Răului, aşa cum sînt, în aceeaşi epocă, *Procesiunea flagelatorilor* şi *Tribunalul Inchiziţiei*, amîndouă la Academia San Fernando şi amîndouă, de asemenea, din 1794.

Caracterul lui Goya şi filozofia sa cu privire la existenţă s-au schimbat atît de radical încît gîndul te duce la irupţia unei lumi noi, revăr- sîndu-se asupra lumii vechi şi anulînd-o aproape. Bucuria de a picta continuă, totuşi, să domine şi, într-o anumită măsură, să exorcizeze această apoteoză a Răului, întrucît, chiar în anul morţii sale, probabil, mai e în stare să picteze acea *Lâptâreasâ din Bordeaux* în care reînvie, nepăsător şi vesel, un Goya din *perioada roză*, izbăvit de nesfîrşitele stepe de beznă pe care le străbătuse. [1]

Subiectele sale preferate sînt oameni care se ucid între ei, într-o încleştare turbată, prizonieri şi prizoniere în lanţuri şi singire, eretici supuşi la cazнă, tîlhari legaţi fedeleş, nevinovaţi asasinaţi, vrăjitoare duse la ştreang. Hedonistul lacom şi lasciv s-a metamorfozat într-un fel de călău inconştient care caută desfătarea tristă a crimelor hidoase şi a pedepselor sîngeroase. În filozofia lui Goya, omul apare ca un criminal, predestinat răului, dinainte hărăzit osîndei şi străduindu-se s-o merite. Burlescul, caricaturalul, necuviinţa, tot ce-i nefiresc şi împotriva firescului se adună într-un amestec bufon şi cumplit în acelaşi timp în seria de gravuri *Caprichos*, executată între 1793 şi 1797, adică în prima etapă a drumului spre noapte. S-ar crede că aragonezul a fost inspirat de înseşi vrăjitoarele din *Macbeth* dictînd romantismului sloganul pe care francezii îl vor repeta pe întrecute : urîtul e frumosul. Adoratorul nudurilor sidefii se consacră materiei mohorîte, întunecate şi murdare; *păminturile* izgonesc *lacurile* de pe paleta sa. La cotitura secolului, după înflorirea voluptuos păgînă a Floridei[2], urmează vocaţia negrului, sau, mai exact, a acelui amestec de tonuri brune, gri şi verzi atinse cu un roşu de sînge murdar, a acelor împăstări cu *terra* de Sevilla şi cu *terra* de Sienna arsă. În timp ce cupola de la San Antonio fusese pictată cu lovituri

1 Tabloul amintit a fost pictat în 1827, deci un an înainte de moartea pictorului (N. trad.)

2 E vorba de frescele executate pe cupola bisericuţei San Antonio de la Florida (N. trad.)

de burete muiat în pasta cea mai uşoară şi mai străvezie cu putinţă, pereţii casei sale, *Casa Surdului*, şi-i va mătura cu o pensulă încărcată cu noroi.
Între aceste două perioade, a realului supra- realizat şi a invenţiei vizionare, se situează un eveniment politic care a grăbit cursa pictorului spre întuneric dezvăluindu-i noi aspecte monstruoase ale răutăţii şi prostiei omeneşti. Răspunsul Spaniei la invazia armatelor lui Napoleon a dus la supralicitarea unor atrocităţi din care seria *Dezastrelor Războiului* oferă cîteva episoade excepţional alese pentru a ilustra dezlănţuirea uluitoare de sălbăticie şi de sadism ce se exprimă aici în limbajul tragic al acvafortei care constituie, pentru Goya, însuşi vocabularul marii epopei a Răului. Cele două pagini din istorie care sînt *Dos de Mayo* şi *Tres de May o* constituie în actualitatea evenimentelor madrilene echivalentul *Libertăţii pe baricade* a lui Delacroix sau al *Străzii Transnonain* de Daumier în contextul revoluţiilor pariziene. Dar ceea ce cîn- tăreşte poate mai greu este miraculoasa « bucată de pictură » şi nu polemica patriotică preschimbînd în eroi populari mulţimile care îi masacrează pe mameluci, şi în călăi demoniaci pe infanteriştii lui Napoleon cînd execută pe aţîţătorii la răscoală. Sentimentul şi emoţia se echilibrează însă atît de exact aici cu bucuria de a picta înc-ît tragismul situaţiei şi individualizarea patetică a fiecărei drame în parte sînt depăşite de virtuozitatea superbă a pictorului. Această polivalenţă a caracterului lui Goya care subordonează întotdeauna subiectul expresiei picturale, cu atîta forţă încît subiectul însuşi îl pasionează, îşi găseşte echivalentul în «bucata» tratată de romanticii francezi, întotdeauna mai mult pictori decît povestitori, fie că-i vorba de

*Pluta Meduzei*, de *Napoleon la Eylau* sau de *Intrarea Cruciaţilor la Constantinopole*[1]; spre deosebire de germani, pentru care materia n-a fost niciodată altceva decît instrumentul foarte supus şi foarte subordonat spiritului, care n-ar putea admite primatul execuţiei asupra emoţiei, şi chiar asupra expresiei. În *Junta Filipinelor*, acest tablou extraordinar, contrazicînd în aparenţă toate legile genului, Goya împleteşte cu o artă miraculoasă problema spaţială şi problema psihologică,şi face din el ceva comparabil cu *Sindicii Postăvari* sau cu *Eforii Spitalului din Haarlem*[2], o minunată reprezentare a enigmei lumii, o investigare aproape anxioasă cu privire la locul individului în univers. *Junta* datează din 1814—1815: contemporană, aşadar, cu *Dos de May o* şi *Tres de Mayo*| asemenea acestor tablouri antinapoleoniene, ea este o anchetă cu privire la destinul omului, dar mai ales o « vanitate », o parafrază uluitoare a singurătăţii individului şi un presentiment al straniului adevăr proclamat de Sartre potrivit căruia «infernul înseamnă ceilalţi».

Goya nu i-a urmat pe partizani în munţi. S-a mulţumit să devină istoriograful războiului şi al rezistenţei. Simpatiza Franţa şi ideile ei, nu pe Napoleon şi armata lui; în Franţa îşi va petrece ultimii ani de viaţă şi tot acolo va muri. Dar oricît de puternic ar apare naţionalismul pictorului atunci cînd reprezintă dramaticele zile madrilene din mai 1808, Napoleon şi francezii figurează în aceste picturi şi în planşele din *Dezastre* ca nişte instrumente diabolice ale fatalităţii. Omul fiind rău în mod radical, cum s-ar putea ca o armată, oricare ar fi ea, să facă excepţie de la această regulă. Felul în care căuta trăsătura animalică de pe chipul omenesc, exagerarea bestialităţii în fizionomia duşmanului urît, vădesc acea pasiune populară ce-l răscoleşte şi-l tîrăşte cu ea, acea duşmănie instinctivă a oamenilor simpli care nu se întreabă de ce urăsc.

1 *Pluta Meduzei de G6ricault, Napoleon pe cimpul de bătălie de la Eylau de Antoine-Jean Gros şi Intrarea Cruciaţilor în Constantinopol de Delacroix (N. trad.)*



2 Ambele tablouri de Frans Hals (N. trad.)

Poziţia politică a lui Goya nu-i decît un aspect al filozofiei sale de viaţă, al cărei pesimism izvorăşte din sentiment, nefiind conceput şi enunţat dialectic.

Dar pe vremea cînd a început explorarea beznelor prin imagistica populară din *Marele Ţap* (1787) experienţa răului şi acea amărăciune swiftiană pe care a strecurat-o în această inimă atît de sensibilă, suferinţa trăită, moraliceşte şi fiziceşte, ca urmare a degradării, a complexului pricinuit de surzenie, îl îndreaptă, fără greş, chiar spre izvorul umbrei. Cu acel absolut pe care l-a pus întotdeauna în orice lucru, în ură, în voluptate, în fantezia umoristică, în cunoaşterea fără iluzii, el contemplă acum monştrii către care îl poartă «somnul raţiunii». Iniţial, intenţionase să intituleze *Suehos* suita de gravuri ce vor deveni *Caprichos*, şi iată comentariul său pentru *Capricho* 43: «fantezia lipsită de raţiune zămisleşte monştri; îmbinate, ele nasc adevăraţi artişti şi făptuiesc minuni». Ciudată profesiune de credinţă din partea unui pictor care a încetat să îmbine fantezia cu realitatea şi, în mod conştient, deliberat, a deschis poarta monştrilor ştiind prea bine că el însuşi va fi tîrît de gloata lor, neputincios să le mai controleze activitatea răufăcătoare. Comentariul planşei 80 din *Caprichos*, în care vorbeşte despre kobolzi, mai păstrează un accent de fanfaronadă mucalită, dar el însuşi n-a fost în stare nici să-i stă- pînească, nici să-i domesticească. Pradă propriilor săi demoni care au pus stăpînire pe el fără putinţă de scăpare: numai dacă nu se va gîndi vreodată să se « defuleze » şi să exorcizeze musafirii nepoftiţi exteriorizînd spaima pe care i-o pricinuiesc. Aşa s-ar explica fenomenul paradoxal ce-l determină pe artist să-şi acopere pereţii casei cu reprezentările cele mai cumplite şi mai hidoase pe care le poate născoci o imaginaţie obsedată de lumea de dincolo, dacă nu-i vorba cumva de una dintre acele provocări în manieră **102**

aragoneză, de un fel de a da cu tifla morţii, răului şi diavolului, ca şi cum atît ar fi destul pentru a

spulbera si a distruge fantomele.

« E bine că acest popor – al kobolzilor – nu se arată decît noaptea şi pe întuneric. Nimeni n-a putut stabili unde se închide şi se ascunde el peste zi», scrisese Goya în textul pentru *Capricho 80.* Reluînd una cîte una temele picturilor pe care le-a executat de-a dreptul pe zidul casei sale de la ţară, *Quinta del Sordo*, din împrejurimile Madridului, vom obţine inventarul tematic al spaimelor sale şi identitatea pe care le-o acordă în fiecare personaj. Legendele populare, temele obsesiónale cunoscute de psihanaliză, «capriciile» inspirate de fantezie (dar ce anume traduce fantezia şi la ce mistere se referă ea involuntar?) îşi dezvoltă variaţiunile pe motivul cruzimii, al prostiei, al dementţei. Unele par să-l fi obsedat mai frecvent şi mai direct: simbolurile sexuale, de exemplu, personificate de Iudita (decapitarea, echivalent al castrării), canibalismul care îi inspirase tablourile cu piei roşii devorînd pe martirii canadieni, paralizia proprie coşmarului ce împotmoleşte picioarele celor doi bărbaţi bătîndu-se cu ciomegele, şi acea temă onirică atît de frecventă şi atît de limpede care e zborul, în *Parcele* şi în traversarea aeriană, reprezentată de altminteri şi în altă parte, a celor doi bărbaţi dornici să ajungă în citadelă şi asupra cărora trag nişte soldaţi. În *Oraşul de pe stincă* de la Metropolitan Museum, aterizează cît se poate de firesc, ca şi cum ar fi locuitorii obişnuiţi ai cetăţii inaccesibile, nişte *voladores* echipaţi cu aripi sau aparate asemănătoare celor manevrate de aeronauţii din *Proverbio* înfăţişînd « oameni zburători».

Motivul oniric al zborului, atît de ciudat analizat de psihologia abisală, reapare şi în *Taurii zburători* din *Toromaquia*, dar în timp ce oamenii au nevoie de aripi, naturale sau artificiale, taurii se deplasează prin văzduh, se rotesc, planează şi sar prin propriile lor mijloace, ca şi cum facul- 103 tatea de a zbura le-ar fi tot atît de firească şi
de spontană ca şi păsărilor. Bărbatul captiv din *Parcele*, care se plimbă cu ele deasupra unui vesel

peisaj cîmpenesc, este transpunerea acelui « pelele » [1] pe care Goya l-a înfăţişat în repetate rînduri, jucărie a femeilor care îl dau în tărbacă, marionetă fără apărare, paiaţă caraghioasă, pusă cu cruzime, alături de un măgar mort, în planşa 124 din *Proverbios.*

Libertatea de mişcare prin văzduh, captivitatea datorată relei voinţe a pămîntului – personaje întemniţate în pămînt pînă la genunchi, călugări pe care mîini nevăzute şi subpămîntene îi trag de anterie – se numără printre obsesiile capitale. Vom pune tot aici reprezentarea lui Dumnezeu personificat în coloşi, acela al *Panicii*, *Colosul sub lună nouă* dintr-o acvatintă, şi *Saturn devo- rindu-şi copiii* din Quinta del Sordo: acel Dumnezeu cumplit, impasibil, *absent,* în faţa căruia se prosternează Fiul părăsit din *Grădina măslinilor*.

E posibil ca suferinţele bolii şi complexul de surditate să fi născut în spiritul lui Goya sentimentul de abandon, de singurătate deplină ce-l face să-şi caute adăpost printre tovarăşii cei mai hidoşi din visele sale. Există aici un paradox, pe care caracterul spaniolului şi mai ales al aragonezului îl explică suficient. Aruncat în partea întunecată a vieţii, artistul alege imediat extremele; el exagerează nefericirea cu care l-a pedepsit destinul, se retrage din mijlocul oamenilor agreabili şi prietenoşi şi caută societatea monştrilor şi a fantomelor. Cu toate acestea, privită din afară, viaţa lui nu s-a schimbat prea mult; a rămas acelaşi om sociabil şi îşi primeşte bucuros prietenii, dar un misoginism pe care nimic nu-l prevestea pînă atunci se accentuează şi ia proporţii exagerate. *Majas la plimbare*, de la Lille, sînt cu mult mai puţin senzuale decît *Majas in balcon*, anterioare cu şase-şapte ani, şi sînt pictate cu mult mai puţină dragoste; spălătoresele din fundul tabloului îl

> interesează în aceeaşi măsură şi poate chiar mai mult decît tînăra care citeşte.
>
> Deşi aceste două tablouri n-au nici o legătură între ele, în ciuda paralelismului compoziţiei, ne-am putea imagina, şi datările ne autorizează s-o facem, că pictorul a început tragicele *Bătrîne la oglindă* imediat după ce terminase *Majas la plimbare.* Adeseori pînă atunci, în gravuri, Goya

tratase tema populară a babei cochete; o făcuse cu grosolănia şi cu asprimea neînduplecată a *spiritului popular* ce corespunde atît de des propriului său spirit. în *Bătrîne la oglindă* lipseşte orice urmă de efect comic, în timp ce în planşa 55 din *Caprichos*, intitulată *Hasta la muerte* – «Pînă la moarte» – povesteşte o anecdotă mai mult hazlie decît cumplită. Craidonii care rînjesc, subreta care se îneacă de rîs văzînd-o pe bătrîna cochetă cum îşi potriveşte o bonetă elegantă pe claia zbîrlită de păr, inconştientă de imaginea dezgustătoare pe care i-o întoarce oglinda, totul ţine de vechile istorioare populare. Dimpotrivă, în *Bătrînă la oglindă* tonul este de dans macabru: oglinda i-o oferă însăşi Moartea sub înfăţişarea unui schelet pur- tînd mantilă şi bijuterii, iar în locul craidonilor din acvaforte apare Timpul, gata să-şi răpună victima cu o lovitură de mătură ponosită, ce înlocuieşte mult prea nobila coasă. Bătrîna cochetă n-ar mai reprezenta astfel decît o lepădătură, o zdreanţă, hidoasă şi respingătoare, pe care mătura o va arunca la gunoi.

Cu sluţenia ei inumană şi aproape infernală, *Bătrîna la oglindă* conduce alaiul acelor femei monstruoase cu care misoginismul lui Goya se va desfăta înfăţişîndu-le din ce în ce mai hidoase. Vrăjitoarele mişună acum la parter şi la primul cat al *Casei Surdului.* Le auzi chicotelile smintite, le vezi mestecîndu-şi fierturile spurcate şi rînjind spre bărbatul care delirează în viciul lui solitar. Printre ele se află Iudita cea crudă înălţînd cuţitul cu gestul călăului care-şi va descăpăţîna victima şi-o va jugăni, şi Parcele 105 zburătoare, căznindu-se cu sălbăticie să lege

neînduplecat pînza de păianjen în care se întem-niţează bărbatul, şi, mai înfricoşătoare încă, pentru că e mai puţin evidentă, mai enigmatică, acea *Manola*[1] *cu stîncă*, singura făptură care nu-i monstruoasă în această adunătură de vrăjitoare şi de demoni. Cu sînii revărsaţi peste corsaj, cu mantila căzută pe faţă, sprijinită în coate de-o stîncă, priveşte drept înainte, gravă, gînditoare, ca o Parcă, ea însăşi misterioasă, nepăsătoare, trufaşă, cu neputinţă de atins cu mîna

sau chiar cu dorinţa. Dar această nălucire care pare iscată din altă realitate şi întruchipează o condamnare definitivă, mesageră a unei alte lumi, amintire a unui timp trecut şi-a unui viitor imposibil, este şi tragică în acelaşi timp. în mijlocul acestei sarabande de caricaturi feminine, pline de ură şi de deznădejde, *Lăptar casa* din Bordeaux semnifică un duios şi nostalgic rămas bun feminităţii, rostit de bătrînul Goya chiar în pragul morţii. Dar cît este de deosebită în graţia ei tulburătoare această fată drăgălaşă cu sînii pudic ascunşi de curtezanele dezmăţate care se deghizau în îngeri pentru a se furlan- disi pe cupola *Floridei* şi de maja dezbrăcată, gata să se abandoneze, trezind dorinţa şi ea însăşi fremătînd de dorinţă. . .

Femeia-victimă din *Caprichos* şi din *Desastros*, captivă părăsită, siluită, martirizată de soldaţi, de ibovnicii ei, de tîlhari, a fost multă vreme pentru Goya un obiect de milă şi de poftă în acelaşi timp: această victimă se preschimbă în călău din clipa cînd bărbatul n-o mai poate stăpîni, materialiceşte sau moraliceşte. Cînd, dintr-un motiv neştiut, dar care a produs o răsturnare tragică în viaţa lui de bărbat şi de artist, Goya simte că femeia îi scapă, voluptatea cedează locul mîniei şi ranchiunei, şi o urăşte cu aceeaşi patimă cu care o iubise, iar opera ce exprimă cel mai bine acest sentiment este, fără îndoială, acea planşă din *Proverbios* înfăţişînd o femeie pe care un cal, ce şi-a înfipt dinţii în rochia

ei, o tîrăşte printr-un peisaj ele pustietate sălbatică, în timp ce tovarăşele nefericitei, reprezentate într-un grup nedesluşit, într-o învălmăşeală obscură, fug care-ncotro.

Goya a dat calului din acest *Proverbio* o expresie de furie şi de ferocitate diabolice care îl preschimbă într-o făptură supranaturală. Astfel, această acva- forte se adaugă listei lungi de lucrări în care putem studia acel fenomen esenţial romantic de supranaturalizare a calului. Într-adevăr, spiritul romantic a descoperit în cal arierplanurile mitice în care antichitatea învăluise acest animal, remarcate de altfel, în mod excepţional, şi de anumiţi artişti baroci – Maulpertsch bunăoară – şi pe care le presimţim chiar şi la Leonardo da Vinci. Pentru romantici, mitul calului are o semnificaţie mai complexă, acestui animal recu- noscîndu-i-se o personalitate misterioasă şi patetică ce atrage simpatia spiritelor neliniştite, anxioase, sensibilizate la toate aspectele lumii naturale, personalitate capabilă să răspundă la elanurile propriilor aspiraţii. Se merge chiar şi mai departe, pînă la supranaturalizarea calului, exprimîndu-se latura lui supraumană, aproape divină; se regăseşte în el geniul psihopomp care călăuzeşte în infern spiritele defuncţilor. Astfel, calul se află strîns asociat însăşi ideii de moarte. Faptul divers povestit de Goya în planşa Î33 din *Proverbios*, la care se prea poate ca însuşi artistul să fi asistat, încetează să mai fie un eveniment pentru a deveni un simbol, şi din acest moment expresia demoniacă atribuită calului îl transformă într-un mesager al lui Hades. în felul acesta Goya se întîlneşte cu alt mare vizionar romantic, Ftissli, care a acordat şi el un loc aparte calului psihopomp, calului- Moarte, asociindu-l adeseori cu moartea femeii. Odată cu romanticii, calul, care era purtătorul tradiţional al Morţii în reprezentările Apocalipsului şi ale Triumfului Morţii, pare să nu mai aibă nevoie de macabrul său cavaler pentru a juca singur rolul funebru atribuit pe vremuri 107 întovărăşirii lor, iar cei care îi recunosc nişte

virtuţi magice şi o tainică înţelegere cu lumea de dincolo sînt artiştii de dincolo, sînt artiştii cel mai bine adaptaţi la supranatural, mai sensibili, în mod conştient sau nu, la elocvenţa miturilor

prelungite în basme, în legendele populare, în fabule, şi care simt trăind în ei marile povestiri iniţiatice de odinioară.

Tema femeii răpite de Moartea cu înfăţişare de cal, pe care Goya o tratează sub forma unui eveniment material, atrăgînd însă în acelaşi timp atenţia noastră asupra laturii « demoniace » a calului şi avertizîndu-ne astfel asupra semnificaţiei supranaturale a acestei scene, a fost deseori folosită de Füssli care, la rîndul său, a învăluit evenimentul într-o atmosferă funebră ce-i subliniază caracterul supranatural. Tema calului întovărăşit cu moartea e străină artei spaniole, animalul legat de ideea morţii şi a învierii fiind taurul. Dimpotrivă, în romantismul nordic, trăgîndu-şi obîrşia din civilizaţii ce au ignorat cultul taurului, răspîndit îndeobşte pe ţărmurile Mediteranei, calul e reintegrat naturii sale eroice, divine, supranaturale, pe care i-o recunoscuseră celţii şi germanii. La confluenţa secolelor al XVIII-lea şi al XIX-lea, cînd se articulează romantismul, reevaluarea personalităţii şi caracterului calului se elaborează spontan, fără vreo idee preconceptă, fără intenţia de revenire la mitul antic. Noţiunea de sacral legată de făptura calului, urcînd pînă în timpurile vedice şi răspîndită în epoca invaziilor indo-europene, fusese de prea multă vreme uitată şi aruncată de creştinism în bezna superstiţiilor şi a riturilor păgîne interzise, pentru ca să se fi putut produce într-adevăr o divinizare a acestui animal. Religiile moarte nu pot renaşte pe cale artificială şi numai persistenţa unor tradiţii, socotite nevinovate şi tolerate ca atare, a menţinut viu cultul taurului în sudul Europei.

Am putea spune, totuşi, că în această atmosferă de vastă înnoire religioasă ce înfloreşte după tirania rece a Enciclopediei şi a *Aufklärung*-



uluix, chiar şi o seamă de religii păgîne şi-ar putea găsi locul. E limpede că miturile, golite de orice substanţă spirituală şi desacralizate de clasicism, au fost reînsufleţite de romantici; în mod dialectic, prin lucrările lui Creuzer[1], de exemplu, în mod instinctiv de

1 Friedrich Creuzer (1771 —1858), filolog german, autor al

către poeţi şi artişti. Romanticii nivelau astfel terenul pe care aveau să se angajeze peste cîteva decade Rohde, Nietzsche, Rudolf Otto, iar astăzi Walter F. Otto şi Kerenyi. Renaşterea divină a calului fusese pregătită de tradiţiile Evului Mediu şi ale Renaşterii, care socoteau acest animal drept o făptură miraculoasă: suita de gravuri ale lui Baldung Grien înfăţişînd « cai sălbatici » atestă importanţa acestui mit ca şi a aceluia al « omului sălbatic» ce-a inspirat atîţia gravori germani.

Dimpotrivă, Franţa uitase cu desăvîrşire tot ce însemnase pentru gali zeiţa-iapă Epona. însăşi psihologia calului fusese dispreţuită: redus la condiţia dependentă, subordonată şi domestică de animal de călărie, individualitatea lui nu trezise interesul artiştilor. Greu am întîlni un autentic portret de cal în toată pictura franceză de dinainte de 1800. Surghiunit în grajd, fie şi regesc, el nu-i decît un « dobitoc » căruia filozofii îi refuză un suflet, ceva mai mult decît

«maşina» condilaciană[1], iar dacă ia parte la serbările monarhiei, sub forma de monument ecvestru, el nu-i, întotdeauna, decît un bidiviu supus şi falnic. Claude Lorrain a fost primul, probabil, în acea epocă de renaştere a misteriosului şi a miraculosului, care, fără să se înfricoşeze de fulgerele raţiunii, a evocat în bazo-

relieful său de la Hotel de Soubise [1] caii mitologici înhămaţi la carul lui Apolo; dar nici aceştia n-au nimic divin prin ei înşişi şi toată gloria lor nu este decît o oglindire a divinităţii Soarelui. Pictorii francezi erau, din fericire, nişte dandy şi, în această calitate, nişte « călăreţi». Gericault îşi împărţea timpul între atelier şi Circul Olimpic unde lua lecţii de la un faimos maestru de echi- taţie, Franconi, şi călărea în tovărăşia lui. Dela- croix, Chasseriau, de Dreux erau obişnuiţi cu caii şi-i iubeau. Astfel, între ei şi caii lor a luat naştere acea prietenie, acea cunoaştere reciprocă şi acea înţelegere în ciuda cărora – şi orice călăreţ o ştie, şi încă mai bine decît oricine... – calul rămîne un animal enigmatic. Pentru francezi, nu era vorba de-o « divinitate »; din enigmatic, calul a devenit eroic. I s-a recunoscut un caracter puternic, cutezător şi trufaş: calul nu mai era *gîndit* ca o colectivitate, s-a descoperit că fiecare animal este un individ foarte diferenţiat, şi, ca atare, pictorul s-a străduit să exprime personalitatea celui pe care îl înfăţişa. Şi cum artiştii implicau bucuros caii într-o seamă de acţiuni dramatice în care firea lor aprigă, neliniştită şi pătimaşă făcea minuni, ei au devenit nişte actori deosebit de preţuiţi. La circumstanţele materiale prielnice acestei redescoperiri a unui animal ignorat, uitat, să mai adăugăm trecerea de care se bucurau circurile ecvestre şi cursele de cai care au pătruns în moravuri în ultima treime a secolului al XVIII-lea, cum şi războaiele imperiului în care cavaleria a arătat ce minuni era în stare să facă. în timp ce în caruselele regale fusese redus la rolul aproape mecanic de figurant şi de balerin, calul devine un erou al bătăliilor, vedeta turfurilor şi-a hipodromurilor. Să nu uităm, de asemenea, orientalismul, grajdurile marocane şi

---

unui studiu despre *Religiile antichităţii*, interpretare îndrăzneaţă a mitologiilor antice (N. trad.)

1 Considerînd ca singura sursă a cunoaşterii *senzaţia*, care transformîndu-se explică totul, Condillac (1715—1780) imaginează o *statuie* « organizată lăuntric asemenea nouă şi însufleţită de un spirit lipsit de orice fel de idei ». Acor- dînd acestui om-statuie putinţa de-a folosi simţul mirosului, apoi al gustului etc. el demonstrează cum prin combinaţia senzaţiilor se creează cunoştinţele noastre (N. trad.)

1 Eroi din epopeea eroică *Orlando furioso* de Ariosto (N. trad.)

[1] **Veche şi faimoasă reşedinţă istorică din Paris, adăpostind astăzi Arhivele Naţionale (N. trad.)**

marea desfătare trăită de Delacroix la priveliştea miilor de cai din hergheliile sultanului. Calului arab i se putea

[1] **Veche şi faimoasă reşedinţă istorică din Paris, adăpostind astăzi Arhivele Naţionale (N. trad.)**

conferi un rol eroic şi strălucitor ce nu s-ar fi potrivit deloc unui cal de Perche sau de Pomerania. Prin asemănarea sa cu eroul tipic romantic, Don Juan, Hamlet, Faust, calul arab, nervos, neliniştit, nobil şi patetic, ocupă un rol de frunte pe scenă şi înţelegem faptul că şi-a păstrat acest loc cu atîta măreţie.

Demonismul calului, abstracţie făcînd de orice fel de referinţă la mit, îşi desfăşoară toată măreţia sa, de la armăsarul pe care călărea Bonaparte la Saint-Bernard, de David, la caii berberi ai lui Géricault, la calul-înger al lui Delacroix, care îl calcă în copite pe Heliodor la Saint-Sulpice, la eleganţii anglo-arabi, care îl umpleau de plăcere pe Monsieur Auguste şi pînă la tenebroasa jivină de apocalips a Vameşului Rousseau zburînd în văzduhul însîngerat peste leşurile despuiate. El ia parte la fapte eroice: împreună cu Roger o eliberează pe Angelica | pătrunde în Constan- tinopol odată cu principii cruciaţi, iar armăsarul negru al lui Sardanapal piere de acelaşi jungher de sacrificiu care străpunge şi pe cele mai frumoase concubine ale acestuia. Delacroix îl încaieră – nu fără succes – cu un tigru şi înalţă la nivelul unui duel de titani lupta dintre doi cai arabi într-un grajd marocan.

La Géricault el apare ca un semizeu: caii săi berberi aleargă liberi, fără călăreţ, fără şa, fără dîrlogi, de-a lungul Corsoului roman. Se mai întîmplă uneori ca animalul sacru să fie cuprins de frică, dar numai trăznetul divin poate să-l înspăimînte, şi tremurul său în faţa fulgerului, pe care Géricault l-a zugrăvit cu un fel de intuiţie, ca şi cum, iubind atît de mult caii ar fi ajuns să li se identifice, seamănă cu acel *schau- dern*[1] goethean despre care poetul lui Faust spunea că reprezintă partea cea mai bună a omului. întotdeauna călăreţul a privit cu nedumerire spaimele absurde ale calului său şi a constatat cum acesta, ca un erou autentic,

> înfruntă toate primejdiile reale dar se înfricoşează la ameninţarea unui pericol chiar inexistent. Cum ceea ce pe noi ne sperie pe el nu-l intimidează şi, în schimb, lucruri de care nu ne temem, îl îngrozesc – o bucată de hîrtie în mijlocul drumului. . ., —la intimitatea noastră cu calul se

1 în germană: fior (N. trad.)

adaugă şi acea vastă parte de necunoscut şi de incognoscibil ce ne leagă poate şi mai mult de el.
în timpul şederii sale la Londra, Gericault admirase şi copiase chiar *Leul îngrozind un cal alb* de George Stubbs, subiect atît de preţuit de artistul englez încît l-a executat în trei versiuni, l-a gravat, a modelat chiar şi o placă de porţelan pentru Wedgwood în Etruria[1] înfăţişînd dramaticul eveniment. Acest George Stubbs, anatomist foarte preţuit de lumea savantă pentru cărţile sale despre *Anatomia calului* şi autor al unui tratat bizar în care compară structura corpului uman cu aceea a tigrului şi a zburătoarelor, era un personaj original şi una dintre cele mai ciudate figuri ale romantismului englez. A lucrat pentru celebrul naturalist John Hunter executînd portretele animalelor exotice din grădina zoologică a acestui chirurg, printre altele un iac şi un rinocer.
Stubbs nu era doar un anatomist conştincios în reprezentarea exactă, fizică, materială, a animalelor pe care le picta. Şedinţele de poză îl stimulau să analizeze personalitatea interioară a acestor făpturi care, pe măsură ce le observa mai atent, îi apăreau mai complexe şi pătrunse de o viaţă lăuntrică pe care avusese de asemenea ambiţia s-o înfăţişeze. Cel mai bun dintre portretele psihologice de animale executate de Stubbs pentru Hunter, care de altminteri se mulţumea doar cu exactitatea materială, este faimosul tablou cu babuinul şi macacul albinos figurînd şi astăzi în donaţia Hunter de la Royal College of Surgeons. Melancolia, specifică maimuţei, este exprimată cu o simpatie intimă şi emoţionantă, iar caracterele personale ale celor două animale sînt redate cu un fel de intuiţie magică: un contrast violent opune pasivitatea tristă şi resemnată a macacului alb, mic de stat şi aproape diform, blana albă sugerînd o

1 Iosiah Wedgwood (1730—1795), ceramist englez, născut la Staffordshire şi mort în Etruria. Inventatorul unei faianţe crem devenită celebră. A inventat, de asemenea, faianţa numită « pasta Reginei » şi a primit titlul de « olar al Coroanei». Executa împreună cu asociatul său Bentley reproduceri remarcabile după olărie antică (N. trad.)

bătrîneţe foarte înaintată, pe de o parte, şi, pe de alta, babuinul aproape uman în postura de orator, cu un braţ ridicat, sau de explorator, sprijinindu-se cu celălalt braţ într-un toiag. Tradiţia ne încredinţează că în timpul unei călătorii în Maroc, Stubbs ar fi fost martorul scenei pe care a înfăţişat-o în întîlnirea calului alb cu leul, dar latura anecdotică a evenimentului are aici mai puţină importanţă în raport cu caracterul mitologic al acestui episod. El expune conflictul născînd dintre calul alb, făptură solară, luminoasă, o întruchipare a zilei, şi jivina nopţii, fiara roşcovană iscată din umbra stîncilor care clocesc o apă moartă şi năpădită de beznă. Aici, ca şi în calul speriat de fulger, al lui Gericault, animalul e înfricoşat pentru că se află faţă în faţă cu supranaturalul. Leul rezumă toate spaimele nocturne, el este Noaptea cu alaiul ei de fantome, de monştri şi de demoni, şi judecind după atitudinea calului, ne putem întreba dacă nu s-a speriat cumva mai mult de noaptea groasă ce întunecă apa din care poate că tocmai vroia să se adape, decît de sălbăticiunea ce-l pîndeşte.

Stubbs răstoarnă caracterul supranatural al calu- lui din mitologiile nordice, neglijează înrudirea ce-ar putea exista între calul său alb şi *Calul palid al Morţii* pictat de Benjamin West şi tragicul *Schelet căzind de pe cal in văzduh*, de Turner, şi toate celelalte amintiri din Apocalipsă. Albeaţa calului său este simbolul inocenţei, al nobleţei, al luminii. Caii înhămaţi la carul lui Hades în mitologia grecească sînt negri, dar caii de sacrificiu din India antică trebuiau să fie albi; tot alb este şi doliul regal al cavalerului-rege, al cavalerului zeu. La fel şi armăsarul lui Stubbs, care se avîntă spre Moarte, spre moartea sa, căci, fie că va pieri înghiţit de apa cea neagră, fie sfîrtecat de leul diabolic, demonul-leu devorator din Scriptură, el poartă de pe acum propriul său doliu. Această semnificaţie de ceremonie funebră anunţată, dacă nu reprezentată în tabloul lui Stubbs, intensifică atmosfera tragică a compoziţiei. Căzut parcă din cer (din atelajul lui Apolo) care este încă albastru şi presărat cu cîţiva nori albi, calul lui Stubbs întruchipează într-adevăr făptura nobilă şi mîndră prin excelenţă, învăluită în *aura* sacralului,

confruntîndu-se pe neaşteptate cu forţele de jos, cu puterea beznei. De aceea îl vedem dînd înapoi, dar în aceasta desluşim mai mult repulsie şi scîrbă decît teamă propriu- zisă: spaima în pragul «lumii celeilalte», ameninţările misterioase şi nenumărate ale necunoscutului.

Nici un echivoc nu dăinuie în calul alb pe care Ftissli îl asociază în repetate rînduri coşmarului: o remarcă lingvistică favorizează asimilarea, eronată de altminteri, a coşmarului cu iepele nopţii, asimilare sugerată de cuvîntul german *nachtmar* şi englezescul *nightmare.* Datorită poeţilor săi familiari, Milton, Dante, Shakespeare, Homer, pe care l-a ilustrat atît de des şi a *Cîn- tecului Nibelungilor*, cunoscut prin prietenul său Bodmer[1], care-l redescoperise, Fiissli a recucerit înţelesul intim al vechilor mituri. Ele n-au devenit niciodată pentru el un subiect de studii erudite, dar şi le-a încorporat, organic, a făcut din ele însăşi substanţa facultăţii sale vizionare, şi-i semnificativ că, în ciuda înclinării foarte puternice spre un anumit manierism grafic, pe care atmosfera de sfîrşit de secol a Londrei l-a accentuat, Fiissli a rămas acelaşi german receptiv în mod firesc la straniu şi la misterios.

Trei personalităţi diferite coexistă paşnic în spiritul şi în opera lui Johann Heinrich Fiissli, şi

in primul rînd desenatorul manierist înclinat să exagereze aspectele ridicole şi farmecele perverse ale Angliei din acea epocă, deopotrivă de grosolană şi de rafinată atît în moravuri cît şi în gusturi şi atît de exact zugrăvită în jurnalul lui Boswell[2]. Dezmăţul locurilor deocheate care la Hogarth rămîne plat şi de un naturalism destul de vulgar, dobîndeşte în desenele lui Fiissli un aspect solemn, aproape sacerdotal şi înfricoşător; curtezanelor sale monstruos deşirate şi împodobite extravagant sînt preotesele unui cult enigmatic şi crud. El ne face să ne gîndim la Parmigianino şi la

1 Johann-August Bodmer (1698—1783) critic şi poet elveţian (N. trad.)

2 James Boswell (1740—1795), memorialist şi publicist englez (N. trad.)

Bellange[1] prin acea umflare a liniei de un voluptuos irealism, în care plăcerea e împinsă pînă la suferinţă. Fiissli împarte cu Rowlandson din *Dansul macabru englezesc* acea înclinare senzuală şi sadică, pe care o duce la o suprarealitate moştenită de la baroc în momentul de apogeu al forţei sale. Ilustratorul lui Shakespeare este şi el un manierist prin gustul său pentru un medievalism tru- baduresc, curios condimentat cu o nuanţă destul de rococo în transcrierile după *Visul unei nopţi de vară* în special, unde fantezia, invenţia poetică, ironia cunoştinţele sale despre lumea elfilor *sha- kespearizează* în altă manieră decît Shakespeare însuşi, cu o graţie care-i aparţine doar lui. Cu toate acestea, am risca să ne facem o părere foarte greşită privind caracterul şi gîndirea lui Fiissli dacă l-am judeca numai după episoadele din *Romeo şi Julieta* şi din *Nevestele vesele din Wind- sor:* adevăratul Fiissli depăşeşte aceste divertismente cu care îşi amuza clientela şi satisfăcea, de asemenea, acea înclinare a sa pentru manierismul rococo. Dacă n-ar fi fost decît pictorul lui Bottom şi al Titaniei, nu s-ar explica faptul că în faimoasa scrisoare către Herder din 1774, Lavatter a putut să-l prezinte ca pe « un om ale

cărui spirite[2] sînt uraganul, iar flăcările focului servitorii săi. El zboară pe aripile vîntului. Rîsul său e rînjetul batjocoritor al infernului, iubirea sa e fulgerul ucigaş. Vulturul lui Jupiter ! Belial care, dintr-o simplă lovitură de picior, aruncă în prăpastie o lume întreagă».

Acest manierism, întîlnit şi la Blake, nu are decît un element de stil şi nu afecta nicidecum viaţa sa profundă. Asemenea lui Carstens şi lui Flaxmann, Füssli fusese foarte atras de Michelangelo şi se pare că ambiţia lui era să tălmăcească fantezia şi dramatismul lui Shakespeare folosind vocabularul

---

1 Hyppolyte Bellange (1800—1866), pictor francez de 115 bătălii (N. trad.)

2 în original: *les esprits*, probabil în sensul vechi al cuvîntului, adică nişte corpuri subtile, emanaţii considerate ca principiu al vieţii şi al sentimentului (N. trad.)

plastic al pictorului Capelei Sixtine. « Excesiv în toate» cum spuneau prietenii săi, el a ştiut să adune în una şi aceeaşi iubire zeităţile greceşti strălucind de lumină şi întunecatele divinităţi ale Eddei, care tronează învăluite în nori şi pîclă. Spirit neliniştit, Füssli îşi caută certitudinile în Dante şi în Milton, îi place să se măsoare cu uriaşii poeziei, şi să compare cu forţa lor puterile de care se simţea însufleţit, căci purta în el un torent de viaţă clocotitoare, avea un temperament vulcanic ce se recunoaşte în vehemenţa incontestabilă cu care descrie personajele purtate de vîrtejurile vînturilor, aşa cum apar ele în tablourile inspirate de poemul *Oberon* de Wieland şi în extraordinarul *Titania găseşte inelul fermecat pe plajă*, de la Muzeul din Zürich, poate cea mai demonică şi mai inspirată dintre operele sale. «M-aş spînzura dacă n-aş spera într-o viaţă viitoare, scria el, căci n-am trăit şi încă nu trăiesc pentru nimic. Sînt sigur că voi retrăi mai tîrziu, căci gîndesc că puterile mi-au fost date de Divinitate, că timpul nu mi-a îngăduit să le folosesc şi nici măcar să le dezvolt. Sînt în stare să fac de zece ori mai mult decît am făcut». Timp de douăzeci şi cinci de ani – pînă la moartea sa din 1825 – a ţinut cursuri de estetică şi de tehnica picturii la Royal Academy din Lon-

dra unde şi-a petrecut cea mai mare parte din viaţă, ducînd o existenţă cînd mondenă cînd retrasă, rumegînd în sinea lui amintirile romane despre Michelangelo, recitindu-l neobosit pe Milton care îi deschidea, ca şi lui John Martin, contemporanul său, uriaşe perspective spirituale şi materiale.

Exagerarea manieristă a realităţii pitoreşti – în portretele de femei şi în ilustraţiile pentru poeţii săi favoriţi – nu reprezintă cu toate acestea decît o mică parte a geniului său. Cel mai original şi cel mai singular Fiissli este cel care, trecînd dincolo de feeria teatrală din *Visul unei nopţi de oară,* atinge adevăratul mister feeric, tărîmurile întunecate şi de nepătruns ale lumii diabolice prin care îl duce de mînă Lady Macbeth, printre strigoii femeilor ucise şi ai asasinilor stăpîniţi de Furii. Pe aceste drumuri de dincolo, a întîlnit-o pe *Micuţa zînă*

naivă şi tulburătoare de la Muzeul din Basel, care iese nevinovat dintr-un dulap, într-un apartament de mare burghez ziiri- chez sau într-un conac de gentilomi englezi. în felul acesta îşi reprezintă, şi ne reprezintă, poezia, feeria, ascunsă la îndemîna noastră, printre obiectele familiare, gata să se arate la cea mai mică dorinţă a noastră. Ridicîndu-se pînă la suprafaţa realului, fantasticul se revelează omniprezent, ca în *Elful mesager şi doamna la clavecin*, şi, pentru a ne vizita, zînele se îmbracă după ultima modă londoneză, dornice să nu rămînă mai prejos decît doamnele elegante din lumea bună sau de la curte.

În epopeile nordice, care au început să reînvie din penumbra bibliotecilor uitate către sfîrşitul secolului al XVIII-lea, Fiissli s-a întîlnit cu cavalerul-fantomă, cu calul-zeu, cunoscut încă din basmele şi din legendele populare, în care supravieţuiau miturile de odinioară, şi cu cel mai falnic şi mai cumplit dintre aceste animale, calul lui Wotan, ale cărui opt copite cutremură bolta cerului: Slepnir. în urma legendarului Slepnir, răsună şi galopul Walkyriilor, cărora **117** mitologia germană le atribuie funcţiile încredin- ţaţe de greci geniilor feminine, sau acelor făpturi hibride numite harpii, care purtau în lumea de dincolo sufletele morţilor.

Aruncaţi de-a lungul şeilor Walkyriilor, războinicii căzuţi în luptă sînt duşi într-un infern asemănător celui locuit de eroii homerici, şi calul îi călăuzeşte într-acolo. Acest cal funebru devine una dintre constantele inspiraţiei lui Füssli şi reapare, în diverse perioade ale vieţii sale, în diferitele versiuni ale *Coşmarului* din care există două picturi, una din 1771, cealaltă datînd de la sfîrşitul vieţii artistului, probabil 1820, şi patru gravuri din 1782, 1784, 1802, 1825. De obicei, calul se iveşte îndepărtînd cu capul său înfricoşător perdelele patului, în clipa cînd femeia adormită va muri sufocată din pricina coşmarului care îi striveşte pieptul sub înfăţişarea unei maimuţe diabolice.

Titlul acvatintei din 1802, *Abdrücken undNachtmar* deosebeşte cele două unelte care vor produce mortea adormitei. *Alb* este piticul, duhul pămîn- tului de-o materialitate grea şi grosolană, care striveşte femeia sub povara lui. în clipa cînd crima s-a săvîrşit, iapa

nopţii, *Nachtmar*, căreia se pare că Füssli îi conferă această semnificaţie, se iveşte pentru a pune stăpînire pe suflet. Calul nu figurează în interiorul coşmarului; cînd intervine în visul femii adormite, el este presimţire şi vesteşte moartea apropiată. Înspăimîntător, supranatural, aşteaptă pînă ce Alb îşi săvîrşeşte opera, pentru a se întoarce apoi în împărăţia umbrelor cu sufletul eliberat. Această plecare este reprezentată într-un desen de la Muzeul din Zürich în care vedem calul sărind pe fereastră, fugind afară, în timp ce două femei goale şi culcate au murit ori au leşinat.

Apropierea de un fenomen supranatural pe care te lăsa să-l întrezăreşti calul eroic al lui Gericault, al lui Delacroix, al lui Stubbs şi al lui Ward, îşi dobîndeşte întreaga evidenţă în tablourile lui Füssli. încă la Stubbs, calul alb speriat de un leu îngăduia să întrezăreşti toate implicaţiile mitologice asociate animalului. La

> Füssli, supranaturalizarea calului este atît de desăvîrşită încît el apare aproape complet dematerializat: nu mai e vorba de un cal în carne şi oase, ci de un cal fantomă, mai înfricoşător decît toţi caii albi de apocalipsă din Triumfurile Morţii, şi chiar decît acela, schelet şi totodată mumie, aflat la Palazzo Sclafani din Palermo. Calul psihopomp, cu care se călătoreşte spre infern, este alb prin tradiţie la Füssli, şi această culoare accentuează contrastul cu brunul negru de lavă şi de noroi al piticului care striveşte femeia adormită. Spiritualizat în cel mai înalt grad, calul lui Füssli nu mai aparţine lumii pămînteşti: el revine aici doar pentru a-şi îndeplini menirea funebră de a aduna sufletele morţilor şi de a le duce printre nenumăratele umbre care rătăcesc pe cîmpurile de asfodele. Niciodată obsesia morţii violente care i-a inspirat lui Füssli atîtea tablouri şi i-a trezit iubirea perversă pentru lady Macbeth şi pentru vrăjitoarele landei n-a fost exprimată cu atîta putere şi înfricoşare ca în acest cap de cal ivit printre perdelele de la patul femeii asasinate. Ai crede că-l vezi pe Hades însuşi, învăluit în cumplita şi solemna lui majestate, însoţit de

răsuflarea sumbră şi îngheţată a infernului. Un chip cu ochi învăpăiaţi, sau şi mai înfricoşător, atunci cînd pare orb, şi personificînd cel mai tragic destin.

Urmînd calea regală a imaginaţiei creatoare deschisă de Gericault în *Pluta Meduzei* şi de Delacroix în *Moartea lui Sardanapal*, romantismul francez se angajează şi mai departe decît ei în explorarea regiunilor obscure ale conştiinţei şi ale misterelor supranaturalului. în această epocă, artiştii suportă amprenta puternică a literaturii dominată mai cu seamă de figurile monumentale ale lui Hugo şi Byron, dar cea mai mare seducţie asupra lor o exercită poezia germană prin atmosfera ei fantastică şi macabră, iar cavalcada lugubră a *Lenorei* lui Bürger devine o temă mult îndrăgită de gravori.



într-adevăr, gravorii încep să dobîndească o importanţă mult mai mare, inventarea, de către Senefelder, a litografiei îngăduind o execuţie mai rapidă, o difuzare mai largă, şi o apropiere de pictură pe care celelalte tehnici ale gravurii n-o pot egala. Fiind mai ales nişte « colorişti», romanticii găsesc în bogăţia, în supleţea şi în catifelarea negrurilor litografice un mijloc de expresie aproape tot atît de eficient ca şi policromia. Artişti ca Delacroix gravor – interpretul goethean şi shakespearian al lui *Faust* şi al lui *Hamlet* –, ca Louis Boulanger, maestrul liturghiilor negre şi al sabaturilor, ca Gustave Doré, liricul genial al pietrei de gravat, vor reuşi să transmită marelui public cu ajutorul litografiei bucuriile şi emoţiile artei romantice. Alături de ei, o seamă de alţi artişti minori ca Célestin, Nan- teuil, Achille Devéria, Jean-Baptiste Arnout, Joseph Boucliardy, Aimé de Lemud, Alfred şi Tony Johannot, J.Schmid, Jules Marchand, vor populariza mai aies un romantism teatral şi de romane negre, plin de patimi înverşunate şi de strigoi bîntuind mînăstirile luminate de lună. Daumier şi Grandville, nu atît de vădit şi sistematic romantici ca aceşti ilustratori care alternează dramele întunecate şi graţiile « stilului tru- baduresc»,

explorează tărîmuri mai misterioase şi se încorporează în ansamblul « mişcării» prin legături mai subtile şi mai largi totodată. La Daumier, satiricul politic şi interpretul mizeriei omeneşti contracarează vizionarul. Dimpotrivă, Grandville, căruia Baudelaire îi lăudase « latura nebunească», este pe bună dreptate revendicat de istoriografii fantasticului şi locul deţinut printre precursorii suprarealismului actual îi revine graţie acelei virtuozităţi cu care împingea pînă la ultima limită nebunia şi *absurdul.*

Dimpotrivă romantismul lui Daumier constă în acel pesimism generos şi *activ,* pe care pictorul îl manifestă prin clarobscururile sale tulburi ce amestecă aurul cu noroiul, luminile cele mai subtile cu beznele cele mai groase. El nu avea, ca ceilalţi romantici, acea deschidere spre infinit care exaltă imaginaţia lor creatoare; drama lui e că se învîrtea în cerc într-o lume strict închisă **120**

în care sentimentul tragic al vieţii se învecina îndeaproape cu tortura cotidiană a ridicolului şi a mizeriei. Pesimism fără spaţiu şi fără ieşire, ce nu îngăduie nimic în afară de lumina unei carcere, sclavie de o materialitate apăsătoare, ce împinge unul spre altul două curente de beznă, cel care urcă din lumea interioară a artistului şi merge în întîmpinarea acelor bezne exterioare sugerînd toate dramele inexplicabile de a căror obsesie acest provensal încolţit de presimţirea invizibilului se teme dorindu-şi-o în acelaşi timp. Dacă Grandville scapă de spaimă prin însăşi maniera excesivă cu care o exterioriza, Dau- mier se cufundă în ea ca un înecat într-un lac de smoală, asemenea lacurilor pe care Dante le văzuse slujind ca loc de caznă a osîndiţilor în *Infern*, şi poate că tocmai aceasta face din el unul dintre cei mai autentici şi mai emoţionanţi dintre romanticii francezi.

S-ar putea spune că locul ocupat de Louis Boulanger în romantismul francez se află la jumătatea drumului dintre pictură şi literatură. Primul lui succes, *Mazeppa*, de la Muzeul din Rouen, a fost expus la Salonul din 1827 şi i-a adus tînărului artist

de douăzeci şi unu de ani elogiile entuziaste ale lui Victor Hugo, elogii care aveau să-i decidă cariera: într-adevăr, Boulanger a intrat în orbita poetului şi a fost îndrumat spre o pictură cu subiecte fantastice potrivită caracterului şi dispoziţiilor sale spirituale. Pe de altă parte, prietenia lui cu scenograful Ciceri l-a încurajat în pornirile lui spre exagerare şi stilizare excesive pe care arta scenei le favoriza. în această privinţă, el merită să lie aşezat alături de marii scenografi scandinavi Waldemar Gullic-h, Ahlgrenson, Cra- mer, Lund şi Bruun, şi de englezii care lucrau pentru Kean[1]: Cuthbert, Grieve, Jones şi Lloyds. Obsesia diabolicului şi a macabrului, atît de gustată de romanticii francezi, a făcut din el, cum spunea Chesneau, « expresia cea mai deplină şi mai exactă a aspiraţiilor estetice şi a ideilor literare din timpul său». Sainte-Beuve, la rîndul său, afirma că Boulanger este «mai mult poet decît pictor» şi nu se ştie dacă ilustrul critic socotea aceasta o laudă sau un reproş. Delacroix, în schimb, vedea mai exact atunci cînd îl descria ca fiind un « creier plin de versuri». Exprimarea violentă a pasiunilor şi a spaimelor într-un fantastic exclusiv exterior i-a adus o faimă care era dintre cele mai bune. Se bucura de admiraţie pentru *Vînătoarea drăcească*, *Sabatul* şi *Fantomele* sale; gravorul era superior pictorului, deşi nici acesta nu-i de dispreţuit dacă e să-l judecăm după *Distrugerea Babilonului* sau *Focul ceresc*, care îi aparţineau lui Victor Hugo şi se află şi azi în casa lui, dar, mai presus de orice, el este un ilustrator ştiind să scoată din litografie efecte de lumină şi de umbră de o surprinzătoare vigoare. Incontestabil inferior lui Daumier, în care Delacroix vedea «un amestec de Michelangelo şi de Goya», precum şi lui Gustave Doré, care se dovedeşte, pînă şi în misiunea lui de ilustrator – al lui Perrault, al lui Cervantes, al lui Balzac, al lui Coleridge, al lui Dante – un autentic vizionar de-o înaltă inspiraţie, Louis Boulanger ne oferă în general doar ceea ce este mai puţin preţios în

1 Edmund Kean (1787 –1833), actor englez, interpret al 121 dramelor lui Shakespeare (N. trad.)

romantism ale cărui comori nu mulţi pictori francezi au ştiut să le descopere şi să le exploateze.

Născut în 1833, în momentul de apogeu al romantismului francez, mort în 1883, adică în momentul cînd se afirma şi se impunea impresionismul, strasburghezul Doré este mai aproape de romantismul german prin gîndirea şi formele sale de expresie. În închipuirea sa, el locuieşte în vechiul codru germanic, pe care îl transpune pînă şi în parcurile fermecate din *Poveştile* lui Perrault, şi printre vagabonzii «medievali» din *Povestirile hazlii* şi din *Notre Dame de Paris*[1]*.* În cazul lui Doré, pictorul este în general ignorat în favoarea gravorului, dar el ştia să scoată din bezne halucinante viziuni aproape monocrome. Verva inepuizabilă a ilustratorului – poate singurul care s-a măsurat cu Dante fără să mărturisească o lamentabilă insuficienţă – rezultă din talentul de-a fabula şi de-a transpune în imagini cele mai strălucite invenţii ale poeţilor. Uneori, pare să atace chiar imposibilul atunci cînd se apucă să transpună plastic halucinaţiile *Bătrînului marinar* de Coleridge şi, în timp ce fantomele lui Boulanger se eliberează anevoie din anecdotă, Gustave Doré se mişcă atît în supranatural cît şi în descrierea familiară a vechilor burguri gotice cu aceeaşi uşurinţă. Asemenea lui Bresdin, Doré avea sentimentul inexprimabilului, dar reconstruia în el însuşi tărîmurile invizibilului prin care se plimba fără teamă şi în toată liniştea, ca un familiar al celor mai stranii locuri cu putinţă. El aduce în contrastele sale de alb şi negru, de lumină şi de bezne, o capacitate de-a evoca şi de-a limpezi misterul care, în cele mai bune momente ale sale, îl ridică aproape la acelaşi nivel cu Goya din *Caprichos* şi *Proverbios.* Această slăbiciune pentru macabru, pe care am putea s-o credem moştenită de la « Monk » Lewis[2] şi de la marchizul de Sade

1 E vorba de ***Contes drolatiques*** de Balzac şi de cunoscutul roman al lui Victor Hugo (N. trad.) 122

2 Lewis Mattew Gregory (1775–1818), romancier şi autor dramatic englez, autor al unor cărţi pline de scene fantas- 123 tice, de groază şi erotism (N. trad.)

nu este specifică romanticilor francezi: o regăsim, de asemenea, la englezi, ceea ce nu ne surprinde pentru că odată cu *The Castle of Otranto*, de Horace Walpole, fantasticul şi funebrul au invadat romanele şi melodramele, cum şi la italienii care au în urma lor o lungă tradiţie, de la cupele de Boscoreale, împodobite cu schelete, trecînd prin «triumfurile morţii» din Evul Mediu şi prin obiceiul, şi azi practicat în anumite biserici, de-a îngropa morţii, fie mumifiaţi fie reduşi la starea de schelete, dar înveşmîntaţi în rasa Ordinului lor, în cripte cu încîntătoare decoraţii rococo executate din oseminte.

John Hamilton Mortimer, mort în vîrstă de treizeci şi opt de ani, în 1779, este contemporanul carcerelor şi al supliciilor din *Vathek*, de Beckford. Fiissli şi Blake îl preţuiau, deşi îl considerau un extravagant, şi n-au rămas nepăsători la fantasticul său paroxistic, înflorind deopotrivă în scenele de tîlliărie italienească, unde îl imita, exagerîndu-l, pe Salvator Rosa, în compoziţiile mitologice şi în spectacolele total gratuite cu demoni muzicanţi, monştri groteşti şi înfricoşători care i-au creat faima de nebun -printre amatorii englezi, într-o vreme cînd clasele de sus ale societăţii salutau originalitatea ca cea mai rafinată artă. Francis Danby, care aparţine unei generaţii posterioare, căci la naşterea lui se împlineau treisprezece ani de la moartea lui Mortimer, s-a complăcut o vreme în compunerea unor grozăvii apocaliptice, cuminţindu-se destul de repede însă, în timp ce suedezul Feter Gabriel Wickenberg şi-a petrecut scurta lui viaţă – a murit la vîrsta de treizeci şi patru de ani, în 184G – pictînd iubirile nefericite ale unui tînăr erou, Axei, ale cărui peripeţii le povestise poetul Esaias Tegner. Prin stilul său funebru, Wickenberg, care a studiat o vreme la Paris, după ce îşi încheiase ucenicia la Stockholm, se întîlneşte cu ceea ce am putea numi «trubadurescul macabru» al lui Schmidt, al lui Jazet, a cărui *Lenore* este probabil *capodopera genului*, şi al lui Boulan- ger cînd descrie grozăviile postume la care vor fi supuse tinerele fete « care

au iubit prea mult balurile». Totuşi, Wickenberg este mai puţin «literar» decît maeştrii săi parizieni. Italienii, Bonomini, Carnovale, sînt departe de pîclcle nordice şi de acea atmosferă de noapte şi de ceaţă prielnică dezlănţuirii fantomelor. Pentru ei, scheletul este actorul unei «moralităţi», oratorul unei «vanităţi» în cuvinte şi gesturi.

Acel *memento mori* al vechilor romani se transformă în pictura lui Bonomini într-un soi de dans macabru «la modă», amintind *dansul macabru englezesc* al lui Rowlandson. Decorator cu o imaginaţie şi un meşteşug deopotrivă de uluitoare,



Bonomini dobîndeşte o faimă uriaşă datorită acelui stil <• grotesc romantic» pe care îl inventase şi, de asemenea, datorită capriciului vremelnic de-a înlocui personajele din compoziţii cu schelete. Văzînd suitele sale de muncitori şi de sol- daţi-schelete, te gîndeşti la apariţia unui Pulci- nella-cadavru şi-a unui Pulcinella-fantomă din gravurile lui Tiepolo. În efectele de lumină ale lui Giovanni Carnovali, zis II Piccio, unele efecte fantastice de lumină tulbură idilismul romantic al peisajelor şi al scenelor sale de gen sugerînd vecinătatea, nu prea depărtată, a suferinţei, a deznădăjii şi-a morţii, ceea ce l-ar apropia mai mult de Lemud şi de Schmid.

Totuşi, Franţa deţine întîietatea şi majoritatea în această formă de expresie a romantismului, şi le păstrează mult timp, căci le regăsim, în cea de-a doua jumătate a secolului, la o seamă de gravori, poate mai puţin romantici cît continuatori ai romantismului, extraordinarul Bresdin, care visa sălbatici buni şi păduri exotice într-o magherniţă nenorocită din Paris sau în cine ştie ce cocioabă de cantonier, înconjurat de animalele familiare, desenînd visele şi fantomele caselor sale bîntuite, înghesuind în peisaje minuscule şi halucinante bătăliile antichităţii şi migra- ţiile popoarelor nomade; Odilon Redon, care vedea în petele de igrasie şi în volutele de fum ce se înălţau deasupra acoperişurilor figurile enigmatice ale invizibililor, Grandville, caricaturistul *sufletelor moarte*, atent la metamorfozele imperceptibile ce asaltează omenescul şi-l dezagregă; şi Daumier care, mai bine

decît orice alt pictor, a înţeles măreţia tragică şi maiestatea deznădăjduită a acelui Don Quijote rătăcind prin pustietăţile Manchei în urmărirea unor visuri veridice, şi a cărui vocaţie e să transforme într-o bună zi romanele cavalereşti, socotite drept poveşti şi legende, în ceva aievea.

La romanticii minori, ies adeseori la iveală cu mai multă vigoare şi claritate tocmai aspectele cele mai dubioase ale mişcării, talmeş-balmeşul « medievalist », gesticulaţia excesivă şi patetismul forţat, dar tocmai prin aceste defecte ei reprezintă încă şi mai bine exagerarea şi confuzia, agresivitatea calculată şi paradoxalul sistematic al generaţiei de la 1830. Romantismul a luat în Franţa o înfăţişare rebelă şi belicoasă pentru că Franţa era ţara tradiţiei clasice şi-a academismului. E firesc, aşadar, ca tot ceea ce poate irita şi scandaliza adversarul să fie împins la extrem chiar cu preţul unei anumite nesinceretăţi provocatoare şi-a unei exagerări a amănuntelor superficiale şi accesorii în detrimentul vieţii interioare.

De cele mai multe ori, această viaţă interioară, închisă în sine pînă la reculegere, pe care o constatăm la romanticii germani, lipseşte la imitatorii lor francezi, care nu reţin decît elementele exterioare şi le duc la forme excesive. Tot aşa cum, în arta decorativă, stilul nou decade repede în bibelou şi în afectarea genului trubaduresc, pictorii şi gravorii francezi lipsiţi de-o intensă viaţă interioară trec uşor la ilustraţivism şi la formalismul nonconformismului. Fermecătoarele ruine trubadureşti ale lui Arnout, fanteziile macabre şi blasfematorii ale lui Boulanger, manierismul stil 1830 al diverşilor Johannot, Nanteuil şi Devéria, barochismul medieval al lui Gustave Doré, rămîn în ciuda tuturor defectelor şi slăbiciunilor, nişte documente foarte utile şi foarte frumoase explicînd spiritul epocii, în voinţa sa de pitoresc cu orice preţ, de gigantism al detaliului, de sentimentalism gata oricînd să lăcrimeze şi să răbufnească.

Nici urmă de minciună în această necontenită supralicitare a dramatismului şi a extravaganţei, căci imaginaţia care născoceşte aceste spectacole bizare prelucrează propria sa realitate şi fabulează propriile sale legende îmboldită de-o fantezie fără frîu. Astfel,

chiar şi la «romanticii minori», există adeseori lucruri excelente şi importante, şi nu trebuie să ne mărginim doar la curiozitatea cam condescendentă ce se acordă cu uşurinţă «ilustratorilor ». Că au fost corupţi de literatură, şi nu întotdeauna de cea mai bună, nu poate să nege nimeni; li se întîmplă să se inspire mai mult din Petrus Borel Licantropul, din Napol Pirineanul şi din Champfleury decît din Vigny, Musset sau chiar Hugo, ceea ce îi împinge, uneori, să exprime sensibilitatea romantică mai degrabă printr-o caricatură, la care ajung fără voie, decît printr-o reprezentare veridică.

După ce violenţa lor gălăgioasă se va stinge, iar meritele autentice şi profunde ale acestei arte vor supravieţui unor aparenţe provocatoare, vom vedea cum pictura franceză urmează un curent marcat de latura cea mai valoroasă a acestui spirit neliniştit care năzuieşte către depărtare şi către absolut. Această artă va deveni din ce în ce mai picturală şi nu va zăbovi în dependinţele literaturii ; putem cel puţin spune că dacă ea este «literară», în accepţia peiorativă pe care a dobîndit-o în Franţa de un secol şi jumătate orice *pictură cu subiect*, aceasta pentru că pictorul însuşi este un poet, şi-i inspirat în mod poetic. Romantismul esenţial subiacent operei lui Gustave Moreau, de exemplu, şi a lui Odilon Redon, este de mai bună calitate, în general, decît acela al gravorilor din 1830, supuşi mai mult modei decît unei exigenţe imperioase a sensibilităţii şi conduşi, în ciuda violenţelor lor de insurgenţi, de o estetică formalistă.

Odată depăşită mişcarea naturalistă care la Courbet şi la Millet are o coloratură evident romantică, se pare că simbolismul şi şcolile ce pornesc din el continuă romantismul de la începutul secolului, dar modificîndu-l. Mijloacele de expresie s-au schimbat, paleta picturală s-a îmbogăţit, s-a mlădiat, s-a diversificat, pictura s-a eliberat din dependenţa în care o închisese o bucată de vreme literatura, dar spiritul este mai profund, mai autentic decît în prima jumătate a secolului. Nu ne putem închipui o profesiune de credinţă mai romantică decît aceea enunţată de

Gustave Moreau, potrivit mărturiei lui Georges Rouault: «Nu cred nici în ceea ce ating nici în ceea ce văd. Nu cred decît în ceea ce nu văd şi numai în ceea ce simt. Creierul meu, raţiunea mea, mi 127 se par efemere şi de o realitate îndoielnică. Doar sentimentul meu lăuntric mi se pare etern şi incontestabil cert ». Eroii tablourilor lui Gustave Moreau sînt încă nişte eroi romantici prin *hybris*-ul lor care îi împinge să se revolte împotriva zeilor şi să încerce aventurile cele mai gloriase ale umanităţii: Hercule, Argonauţii, Prometeu. Elogiile de care se bucură, de la Théophile Gautier la J.K. Huysmans, sînt temeliile podului pe care Moreau l-a aruncat între romantismul propriu- zis – din punct de vedere cronologic – şi simbolism, dar, în acelaşi timp, prin voinţa lui de-a îmbina imaginaţia şi logica, el aminteşte de Delacroix. Odilon Redon nu greşea comparîndu-l pe *Phaeton* – încă un erou romantic... – cu *Triumful lui Apolo* de Delacroix, pentru a conchide că « o admirabilă raţiune călăuzeşte paşii imaginaţiei sale ».

Faţă de germani, care îşi trag existenţa lor atît de violentă din viaţa pămîntească, prerafaeliţii englezi par să întoarcă spatele naturii şi să se închidă într-o lume de vise medievale sau mitologice, lipsită de orice contact cu viaţa telurică şi umană. Această negare paradoxală din dorinţa de-a evada din materialismul şi din pragmatismul erei industriale, şi seamănă întrucîtva cu aceea a lui Moritz von Schwind căutîndu-şi refugiu printre personajele din basme, cu deosebirea totuşi – esenţială ! – că refugiul pictorului german se ascunde chiar în inima pădurii şi nu într-un amăgitor castel al Graalului, în care şi-a găsit adăpost Edward Burne-Jones şi în care se retrag bucuros confraţii acelei *Préraphaélite Brotherhood*, întemeiată în 1859 ca o sfidare la modul de-a trăi şi de-a simţi al societăţii engleze din acea vreme. Postromantismul englez sfîrşeşte astfel într-un idealism pur, în revoltă împotriva naturalismului domnitor, nerefuzînd categoric realitatea, dar metamorfozînd-o în figuri de vis pentru a o face suportabilă. Nu-i vorba de o

mişcare religioasă ca aceea a *Lukasbund*-ului. Chiar dacă Burne- Jones a fost unul dintre cei mai fecunzi creatori de vitralii de biserică din secolul său, sentimentul religios autentic lipseşte din opera lui care, şi 128
atunci cînd tratează teme biblice, îşi păstrează spiritul profan. Voinţa «fraţilor» de a relua estetica dinainte de Rafael, aşa cum reiese chiar din numele confreriei lor, nu implică o adevărată întoarcere la arhaismul sentimentului şi al formei pe care îl practicau Nazareenii, căci nimic n-ar fi mai departe de arta lui Giotto decît aceea a lui Burne-Jones, a lui Rossetti şi a lui Ford Madox Brown, care lucrase o bucată de vreme la Roma alături de Cornelius şi de Overbeck. Romantismul prerafaeliţilor nu aspiră la crearea unor forme noi; în alegerea subiectelor, ei sînt atît de impregnaţi de literatură încît ajung să se aservească temelor danteşti, ca Dante Gabriel Rossetti, Morţii regelui Arthur de Sir Thomas Malory şi ciclului Mesei Rotunde, ca Burne- Jones; dacă n-am înţelege că datorită cărţilor ei se apropie de paradisul pierdut a cărui nostalgie o traduc în tablouri, s-ar crede chiar că sînt intoxicaţi de literatură şi incapabili să inventeze în afara amintirilor lor livreşti. Fie că este vorba de romantici, fie de postromantici, mijloacele lor tehnice sînt atît de sărace, capacitatea lor de-a reînnoi estetica epocii atît de firavă, încît ajungem la constatarea că după marea înflorire a peisagiştilor, pictura engleză încremeneşte într-un impas din care n-ar putea ieşi decît cu condiţia de a da îndărăt şi de a se cufunda în academism, în timp ce postromantismul german va reapare în expresionism, iar impresionismul şi contrariul său, fovismul, îl mai pot revendica pe Delacroix, pre- rafaelitismul, în ciuda zelului şi a entuziasmului lui Ruskin, denunţă un fenomen de epuizare, şi chiar rafinamentul său de senzaţie şi de expresie se ofileşte într-o estetică simbolistă, incapabilă de un viitor rodnic.

Şi Burne-Jones şi Rossetti sînt mai mult poeţi decît pictori. De pe vremea cînd studia pentru a deveni pastor, Burne-Jones a păstrat o senzualitate sfioasă, pudică, încărcată de remuşcări puritane. în evadarea sa din spaţiul şi din epoca Angliei victoriene, el îşi ia

drept tovarăşi de drum doar cîţiva tineri şi cîteva femei plăpînde
şi sfioase a căror fragilitate ne emoţionează şi care ne seduc printr-un soi de perversitate inconştientă şi dematerializată ce se închipuie castă, şi pe care Aubrey Beardsley o va metamorfoza satanic cu un simplu bobîrnac.
Prin voinţa sa deliberată de a trăi în trecut, şi, mai grav, în trecutul miturilor şi al legendelor, ţesut din umbre, din răsfrîngeri, din a- parenţe, Burne-Jones se condamnă la folosirea unei tehnici picturale care nu-i nici măcar autentic arhaică şi pe care am numi-o mai exact academică. El a pierdut elanul vital, care era resortul major al romantismului, a renunţat la putere în favoarea graţiei, şi a acceptat autoritatea paradisurilor artificiale ale imaginaţiei, care înlocuieşte elanul creator al acesteia, sub- stituindu-i o palidă iluzie. înzestrat cu un temperament mai viguros, cu o originalitate mai energică, Rossetti a folosit toate stimulentele impuse de dorinţa lui de creaţie, de la droguri pînă la practicile spiritiste. Acest descendent de emigranţi italieni,veniţi din Abruzzi, era fiul unui conservator de muzeu,actor al unor librete de operă în clipele sale de răgaz. Astfel, muzeul şi teatrul puseseră stăpînire şi pe băiat, propunîn- du-i o lume de aparenţe şi de himere care îl ocrotea de contactul cu realul şi asprele sale agresiuni. Rossetti punea această înclinare de a trăi în ireal pe seama gustului său pentru oglinzi şi, mai ales, pentru oglinzile convexe care modifică formele şi împrumută fiinţelor şi lucrurilor oglindite o înfăţişare feerică. Traducător al vechilor poeţi italieni dinaintea lui Dante, adorînd *Divina Comedie*, hrănit cu cronici florentine, el nu s-a hotă- rît totuşi niciodată să viziteze ţara străbunilor săi; îi ajungea Italia de vis pe care o construise în fiinţa sa lăuntrică şi în opera sa, şi de care nu risca niciodată să fie dezamăgit. Mai viguros şi mai viril decît Burne-Jones, împăcînd un caracter vulcanic cu o pictură pe care o înţelegea ca pe o « artă a sufletului», Rossetti susţinea că numai femeile şi florile merită

să fie pictate; dar şi aceasta cu condiţia ca florile să aibă culori **130**

viguroase şi parfumuri grele, iar femeile să poarte pe umerii lor masivi plete dese şi roşcate printre şuviţele cărora se ascunde sclipirea ochilor lor de agată şi de noapte. II admira pe Dürer pentru sîrguinţa cu care observa şi reda cele mai mici amănunte şi pentru ciudăţenia născocirilor sale, iscate din vedenii şi din vise.

La rîndul ei, arta acelui maestru al fanteziei macabre care a fost belgianul Antoine Wiertz ţine şi ea mai degrabă de suprarealism decît de romantism sau de postromantism. împins de o ambiţie nebunească, hărţuit de gîndurile sale funebre care nu-l slăbeau o clipă Wiertz a oscilat între un naturalism migălos şi un simbolism ceţos ce se armonizează foarte ciudat în picturile sale. Vrusese ca acestea să fie expuse într-un muzeu personal pe care guvernul belgian l-a construit la Bruxelles conform planurilor sale, şi a cărui ciudăţenie e că semăna cu o baracă de bîlci instalată într-un templu grecesc. Pentru a întări impresia de grozăvie veridică ce se degajează din pînzele sale, Wiertz a folosit un dispozitiv optic menit, asemenea unui stereoscop, să dea iluzia reliefului şi a celei de a treia dimensiuni.

S-ar putea spune că ceea ce iese la iveală în cazul acestui romantic întîrziat şi obsedat de orgoliul de a-i egala în acelaşi timp pe Michelangelo şi pe Rubens sînt aspectele cele mai exterioare şi, de asemenea, cele mai dubioase ale romantismului: îngropatul de viu care se trezeşte în cavou, mama smintită care îşi devoră copiii, tînăra fată care dialoghează cu propriul ei schelet se bucurau, la vremea lor, de un mare succes stîrnit de curiozitate şi de-o admiraţie amestecată cu dezgust. Există, totuşi, în cele mai bune lucrări ale lui Wiertz, *Un om din lumea mare*, de exemplu, un sentiment generos şi autentic vizionar al gigantismului care, prin anumite trăsături de caracter şi de stil, îl înrudeşte cu Goya. El are forţa sumbră a aragonezului, melancolia lui difuză, concepţia lui pesimistă despre o lume definitiv

sortită răutăţii, urîtului, fricii.

**131** Desigur că Wiertz nu merita nici succesul de care s-a bucurat pe vremuri, nici indiferenţa amuzată cu care este privit acum. El este, înainte de orice, un « caz» izolat în romantismul belgian ce se exprimă mai mult în pictura istorică ilustrată de Henri Leys, Louis Gallait, Ni- caise de Keyser şi Gustave Wappers.

Preferind datelor întotdeauna insuficiente şi ne-satisfăcătoare ale experienţei obiective cavalcadele dezlănţuite ale imaginaţiei, aceşti romantici întîrziaţi, Burne-Jones şi Rossetti, reprezintă sfîrşitul unei mişcări la originea căreia se afla Blake şi ziirichezul devenit englez: Fiissli. Vom remarca, de asemenea, că figurile fluide ale lui Burne-Jones, avînd atît de puţină carne sub veşmintele lor fluturînde, seamănă ca nişte surori cu îngerii lui Blake, lipsiţi parcă de trupuri sub rochiile lor *ernpire:* acest refuz al materiei se întîl- neşte cu aspiraţia lui Turner de-a imagina un univers în care totul n-ar fi decît jocuri de lumini văzute prin ploaie, pîcle şi nori. Din punct de vedere sociologic şi psihologic, această tendinţă, paralelă cu simbolismul lui Watts şi cu alegoriile sale ceţoase, semnifică latura negativă a romantismului, neîncrederea sa faţă de o realitate inv adatoare ce va duce probabil ]a subjugarea spiritului de către materie.

În timp ce romantismul întruchipase tot ce era mai îndrăzneţ şi mai nou în gîndirea şi în estetica primei jumătăţi a secolului al XX-lea, adevărata mişcare înnoitoare ce i-a urmat se depărtează de el şi se opune, din toate puterile, idealului său, pe care îl consideră perimat. Romantismului dinamic din epoca de glorie, i se va substitui un romantism static, pe care însăşi povara imobilităţii sale ameninţă să-l răstoarne înapoi, pînă la un academism steril. în Anglia, o artă formalistă, anecdotică şi mondenă va culege rămăşiţele prerafaelitismului şi le va adopta, mediocru, pe gusturile unei societăţi care va socoti romantismul autentic, romantismul activ ca ceva cu totul străin, suspect şi deplasat. Aici ca şi în alte ţări, va trebui să aşteptăm afirmarea suprarealismului pentru a constatata întoarce-

rea unei forme de romantism care nu mai este cea de ieri, bineînţeles, şi căreia de altfel nici nu prea

mai îndrăznim să-i dăm acest nume.

*Fulgerul*, de Karl Blechen, se numără printre acele lucrări admirabile şi derutante care, deşi îşi păstrează misterul intim, aruncă o lumină puternică asupra esteticii şi a metafizicii unei întregi epoci. Este poate cel mai romantic dintre toate tablourile romantice, atît prin subiect cît şi prin modul de tratare al subiectului. Din nefericire, a dispărut în incendiul de la Glaspalast din München, în 1931, şi am fi ispitiţi să credem că însăşi fatalitatea extraordinară a acestei compoziţii a chemat focul. Într-adevăr, nici un pictor nu se încumentase vreodată să înfăţişeze fulgerul atît de naturalist şi atît de fantastic în acelaşi timp: într-un peisaj apăsător de iarnă, strivit de noapte şi de ger, la marginea unei păduri, fulgerul se abate asupra unei trăsuri. Omul care conducea zace pe pămînt, caii se zvîrcclesc în vraiştea caJeştii sfărîmate şi o coloană formidabilă, ca o sabie de foc, leagă cerul şi pămîntul, în timp ce pădurea înzăpezită îşi desfăşoară la nesfîrşit întunericul tăcut.

Tabloul datează din ultima perioadă a vieţii pictorului: a fost găsit în atelierul său, după ce Blechen murise, nebun, la vîrsta de patruzeci şi doi de ani, în 1840. înainte, făcuse o stranie călătorie de la o poartă de bezne la altă poartă de bezne, împins de drama sa lăuntrică şi în ciuda bucuriei pe care o trăise in Italia, unde petrecuse doi ani, 1828 şi 1829. în Italia a descoperit lumina, viaţa fără griji, plăcerea de a trăi. Cele cinci versiuni reprezentînd femei care se scaldă în parcul Terni (una din aceste versiuni îi aparţinea Bettinei Brentano) dovedesc în ce măsură l-a îmbătat lumina, graţia familiară: ca toţi germanii care adorau Peninsula, de la Goethe la Feuerbach, Blechen s-a simţit acolo total metamorfozat, şi mulţi ani după întoarcerea sa în 133 Germania continuă să picteze din memorie şi
cu ajutorul unor studii făcute după natură, priveliştile Romei şi ale Neapolului care îl fermecaseră.

Cu toate acestea, fatalitatea destinului său îl condamna, odată încheiată această epocă fericită, să cadă iar în beznele sale de spaimă şi .de noapte din care Italia îl smulsese o bucată de vreme. Faptul că, după toate aparenţele, *Fulgerul* este ultimul tablou pictat înainte de a se cufunda în demenţă şi în moarte, încarcă această compoziţie de două ori paradoxală cu o semnificaţie de două ori tragică. Delacroix îi mărturisea într-o zi lui Victor Hugo că a vrut să picteze nu lama unei săbii ci fulgerătura lamei: aici, de asemenea, un artist se străduieşte să reprezinte ceea ce pare a fi, prin însăşi natura sa, de nereprezentat: fulgerul, trăznetul. Pictorii care mai încercaseră pînă atunci, se mulţumeau cu un zigzag de foc într-o spărtură de nori: acesta era *semnul* fulgerului. Blechen, în schimb, a vrut să impresioneze şi să tulbure privitorul arătîndu-i cumplita energie materială şi amintindu-şi, în acelaşi timp, că, în mitologiile antichităţii, zeii, fie că era vorba de Zeus, de Jupiter sau de Thor, erau stăpînii fulgerului şi domneau astfel prin spaima pe care o trezeau într-o umanitate supusă şi înfricoşată.

Evenimentul reprezentat care, povestit de alt pictor, un adevărat naturalist, n-ar fi fost decît un fapt divers, devine aici, prin atmosfera de tragedie sacră ce-l învăluie, însăşi singurătatea nopţii, a pădurii, a iernii, un fel de catastrofă mitică, şi nimic nu ne împiedică să ne gîndim că sub reprezentarea fulgerului Blechen a figurat iminenţa nebuniei ce avea să se abată asupra lui, tot aşa cum Hölderhn face aluzie, în scrisorile sale, la accidentul misterios – o insolaţie pe drumul enigmatic al unui Damasc girondin – suferit în timpul unei călătorii, după ce părăsise oraşul Bordeaux. Între ceea ce numim « poemele de nebunie» ale lui Hölderlin şi *Fulgerul* lui Blechen există nişte analogii ciudate şi tulburătoare.



Etapele diverse ce jalonează viaţa lui Blechen duceau în mod inexorabil la acest naufragiu al raţiunii, nu atît dintr-o determinare a evenimentelor exterioare cît în virtutea acelui drum lăuntric al neliniştei ce apare încă

în primele sale picturi. Blechen începuse ca bancher, dar această meserie l-a scîrbit repede şi s-a apucat de pictură, la început sub îndrumarea pictorului de peisaje Liitke, la Academia din Berlin, unde el însuşi avea să devină profesor începînd din 1831, dar mai ales sub influenţa lui Clausen Dahl, a cărui foarte romantică *Erupţie a Veziwiului* (1820, Städliches Institut, Frankfurt) s-ar putea să-i fi dictat motivul *Fulgerului*, şi, mai mult încă, sub aceea a lui Caspar David Fiedrich. În stilul şi în spiritul lui Friedrich fusese pictată şi faimoasa *Fecioară în zăpadă*, intitulată şi *Drum în munte iarna* lucrare executată în 1824 şi reunind toate temele romantice: un peisaj neomenesc de copleşitor, noaptea, trecătorile pustii şi, alături de uriaşul copac uscat ce ocupă primul plan, o statuie a Fecioarei străjuind o capelă în faţa căreia se află prosternat călătorul.

Frumuseţea Fantastică a acestei compoziţii a atras atenţia lui Schinkel, care l-a ajutat pe tînărul Blechen – pe atunci în vîrstă de douăzeci şi şase de ani – să intre ca decorator la lvonigs- städlische Theater. Tot ce era teatral – adică dramatic şi fără vreo accepţie peiorativă – în această pictură trăda la autorul ei o concepţie vizionară a naturii, care putea face minuni în punerea în scenă a dramelor Sturm und Drang. Niciodată nu se va spune destul ce amprentă puternică aveau să lase asupra picturii romantice noile forme de literatură dramatică şi progresele decoraţiei teatrale; într-adevăr, printre pictori se numără foarte mulţi decoratori, în toate ţările, dar mai cu seamă în Germania, în Anglia si în Ţările Scandinave.

Poate că numele acestor decoratori aparţin mai degrabă unei istorii a teatrului decît istoriei picturii romantice, dar ei nu pot lipsi din aceasta, fie că-i vorba de Louis Jean Desprez, de Peter

Cramer, de Henri Cuthbert, de F. Loyds, de Ahl-grensson, de Valdemar Gullich, de Thomas Grieve, de Jens Petersen Lund, de Thomas Bruun, ca şi de Schinkel şi de Blechen. În timp ce picta decoruri de teatru, Blechen făcea diorame care, la rîndul lor, au orientat puternic pictura romantică spre ciudăţeniile iluzionismului spaţial în care triumfase pe vremuri un Lutherbourg şi, mai tîrziu, acel William Telbin care

aparţinea unei lungi dinastii de decoratori şi lucra pentru Kean. Tot Telbin a imaginat un spectacol alcătuit numai din imagini şi muzică —«sunetul şi lumina» epocii – descriind o călătorie de la Londra la Veneţia prin Saint-Gothard. Fiul său, pe care îl trimisese la faţa locului să adune documentele necesare, a pierit într-o avalanşă şi, de durere, Telbin şi-a abandonat proiectul. Probabil că tot pentru o dioramă de acest gen pictase şi Blechen un studiu înfăţişînd *Construirea Podului Diavolului*, în valea Reussei, în Elveţia (München, Treuhandverwaltung von Kulturgut, se pare către 1830).

Pasionat şi el de străvechile legende germanice şi de arhitectura medievală, Blechen vizitase ţinuturile cele mai sălbatice din Harz, de pe coastele Balticei, din Elveţia saxonă, din Elveţia propriu- zisă, din Alpi şi din Apenini; îşi petrecuse mai multe săptămîni desenînd în toate amănuntele domul gotic din Meissen, iar bisericile din Nürnberg şi clin Regensburg l-au văzut copiind cu aceeaşi sîrguinţă motivele arhitecturale. Cu toate acestea, călătoria în Italia a operat o ruptură totală cu trecutul medievalizant: se putea crede că, asemenea lui Rottmann, fraţilor Olivier şi atîtor altora, Blechen aparţinea cu trup şi suflet Sudului, pe care l-a pictat cu o prospeţime, o simplitate, o naturaleţe vrednice de Valenciennes şi de Corot.

Totuşi, reîntors în Germania, în 1830, el cade iar pradă neliniştei, viselor, obsesiilor sale. *Biserică în ruine*, pe care a pictat-o în 1835, aflată la Stadtmuseum din Königsberg, se întîlneşte cu *Fecioara în zăpadă:* atmosfera misterioasă şi

> tragică este aceeaşi. Aici nu mai apare un pelerin îngenuncheat, ci un student călător contemplînd apele moarte ale unei biserici inundate din care se înalţă, ca nişte fantome, fîşii de zid şi ferestre cu sculpturi gingaşe, năpădite de vegetaţie parazită. Numai această compoziţie ar fi destul pentru a dovedi că puterile umbrei au pus din nou stăpînire pe un artist care le scăpase vremelnic şi ai cărui demoni se putea crede că fuseseră exorcizaţi de soarele Italiei.
>
> Bettina Brentano, care cumpărase mai multe tablouri de Blechen, printre altele şi una din ver-

siunile *Parcului Terni* şi *După-amiază la Capri* (astăzi la Kunsthistorisches Museum din Viena) şi care « colecţiona» « artişti de geniu» cu un entuziasm uneori cam nelalocul lui, s-a interesat de pictor şi a vrut să-l ajute, aşa cum îi ajutase pe Hölderlin şi pe Beethoven asupra cărora s-a străduit să atragă atenţia lui Goethe. Socotind • că pictorul nu-i bine îngrijit – ceea ce poate că era adevărat – ea a vrut să se instaleze la căpă- tîiul său, dar, din mîndrie sau din gelozie, soţia pictorului a împiedicat-o. Boala şi-a urmat deci cursul si pictorul *Fulgerului* a murit, la 23 iulie 1840.

Despre Blechen, putem avea două imagini cu totul deosebite dacă ţinem seama de tablourile sale din Italia ce răspund efectiv acelei nevoi de bucurie şi de lumină care există în el şi care a înflorit în sud; dar faţa întunecată a geniului său, ce pare a fi o constantă a caracterului şi a operei domina probabil de vreme ce a pus din nou stăpînire pe el de îndată ce s-a întors în Germania şi în ciuda faptului că în atelierul său din Berlin picta în continuare motive italieneşti. Blechen era sortit spaimelor şi nopţii încă din adolescenţă: uneori, li se împotrivea, şi atunci triumfa Italia, alteori li se supunea şi picta *Fecioara in zăpadă*, *Biserica în ruine*, *Fulgerul*, şi chiar acea bizară peşteră napolitană, la intrarea căreia apar în mod simbolic animalele beznei, cucuveaua şi şarpele, sfidînd şi ameninţînd soa- 137 rele.

însuşi Redon, pe care Remy de Gourmont îl lăuda pentru «logica imaginativă» din « negrurile» sale cele mai halucinante şi din picturile consacrate exploziei luminoase a tuturor mitologiilor, îşi repeta mereu că trebuie « să punem logica vizibilului în slujba invizibilului ». El practica astfel un fel de halucinaţie a imaginarului pornind de la real, ce pare a se înscrie cu prisosinţă în tradiţia romantică —«să-l întîlneşti pe Dumnezeu în trestii» (Friedrich), « să păstrezi tot universul într-un fir de nisip» (Blake), pietricelele lui Stifter.. ., – iar metoda obişnuită de-a ajunge de la vizibil la invizibil, enunţată în jurnalul său intim, aminteşte de Filozofii Naturii.

« După efortul de a copia migălos o piatră, un fir de

iarbă, o mînă, un profil sau orice alt lucru din natura vie sau anorganică, simt cum mă cuprinde o fierbere mentală; atunci trebuie să creez, să dau frîu liber reprezentării imaginarului. Natura astfel dozată şi infuzată devine izvorul meu, drojdia mea, fermentul meu. Avînd această origine, cred că născocirile mele sînt adevărate ». într-adevăr, cine ar tăgădui că percepute în această stare vizionară născută din surescitarea, din supraactivarea percepţiei sensibile, *Zarul*, *Păianjenul surizător*, *Ochiul cu floare de mac*, printre desenele în cărbune, iar printre picturi *Scoica*, nu sînt adevărate în sensul cel mai elevat şi mai viguros?

## III. DELACROIX SAU LUPTA IMAGINAŢIEI CU RAŢIUNEA[9]

*Clasicul romantismului. Romantismul depăşit. Tema luptei. Glorificarea fiarei sălbatice. Lupta cu îngerul. Exteriorizarea şi interiorizarea luptei. Eroii luptători. «Lupta continuă». Eroii neliniştiţi. Omul imaginaţiei şi omul raţiunii. « E nevoie de mult curaj pentru a fi tu însuţi». Lupta interioară. Agonismul shakespearean: Apolo şi Piton. Triumful spiritualului. Pictorul religios; măreţiile şi limitele sale.*

În ziua cînd Delacroix i-a răspuns bibliotecarului Camerei Deputaţilor, domnul Laurent, care crezuse că îl va măguli şi-i va face o plăcere numin- du-l «un Victor Hugo al picturii»: «Domnule, eu sînt un clasic pur», pictorul a definit tot ce putea ilustra cel mai bine

caracterul, dar nu şi geniul său. Această replică exprimă într-adevăr toate conflictele existente în personalitatea unui artist care s-a abandonat de bunăvoie şi cu un fel de voluptate curajoasă elanurilor imaginaţiei şi ale pasiunii şi care, cu toate acestea, înţelegea şi exercita asupra sentimentelor şi artei sale aceeaşi autoritate a raţiunii ce guverna şi inteligenţa sa. Ca om şi ca pictor, a urmărit în primul rînd să împace şi să armonizeze în el impulsurile antagonice ale sensibilităţii şi ale spiritului; prin aceasta, într-adevăr, se vroia clasic şi a 139 şi fost. Însăşi evoluţia gîndirii şi a operei sale
pictate vădeşte, la rîndul ei, o aspiraţie constantă spre un echilibru clasic pe care l-a atins în cea de-a doua perioadă a vieţii sale, în timpul căreia pare să fie, cu adevărat, *clasicul romantismului.* Acest cititor pasionat al lui Byron, al lui Shakespeare, al lui Dante, al lui Ariosto şi al tînărului Goethe – Goethe din epoca Sturm und Drang mai ales – se va apropia din ce în ce mai mult de psihologi şi se va depărta de poeţi în favoarea moraliştilor, urmînd o tendinţă atît de caracteristică spiritului francez, căreia, asemenea atîtor inteligenţe strălucite din această ţară, i-a dat ascultare.

S-ar putea scrie un volumaş ciudat pe tema *Delacroix moralist*, dar subiectul nu-şi are locul aici; el nu trebuie abordat în cazul de faţă decît pentru a servi la demonstrarea faptului că, în această luptă dintre imaginaţie şi raţiune, în care a fost angajat de-a lungul întregii sale vieţi, el a stăpînit fără eforturi şi desigur fără scrupule şi regrete orice înclinare eventuală de a explora, în primejdioasele lor adîncuri, domeniul nocturn al vieţii şi al morţii, solicitările infinitului şi continentul uriaş al misterului, mult îndrăgite de romanticii germani. Raţionalist, Delacroix a stat la o distanţă înţeleaptă şi prudentă de frontiera pe care raţiunea nu îngăduie s-o treci şi de care nu-ţi recomandă nici măcar să te apropii. Dacă am schiţa o paralelă între Delacroix şi Goethe, căci se aseamănă în multe privinţe, pictorul părînd a fi mai aproape de poetul lui Faust decît oricare dintre romanticii francezi, am remarca la amîndoi

aceeaşi voinţă de a depăşi romantismul şi de a-l aduce la o stare clasică ce nu se va identifica, bineînţeles, cu clasicismul academic.

Tot aşa cum Goethe a vrut să depărteze de el şi chiar să ignore ceea ce, printre geniile romantismului german, putea trezi într-însul vîlvătăile tinereţii, Delacroix a refuzat asocierea lui cu acei romantici francezi, atît de învecinaţi cu el, după cît se pare, Victor Hugo şi Hector Berlioz.

Va folosi orice prilej pentru a se desolidariza 140 categoric de romantism, ca şi cum i-ar fi fost silă de posibila sa confundare cu nişte genii excesive a căror lipsă de echilibru şi armonie l-ar fi compromis. Această rezervă prevăzătoare semnifică probabil, atît pentru Delacroix cît şi pentru Goethe, faptul că, în ciuda victoriilor aparente, sorţii războiului veşnic deschis dintre imaginaţie şi raţiune rămîneau nesiguri şi că înţelepciunea continua să fie ameninţată de revenirile ofensive ale «iraţionalului». Vom considera ca un fenomen foarte ciudat faptul că pictorul *Masacrelor din Chios* revine mereu în opera sa la tema luptei, ca şi cum ar exterioriza astfel, printr-o alegere probabil inconştientă, războiul pe care îl purtau în sinea lui tendinţele antagonice de care era însufleţit.

Luptele dintre animale, vînătorile de fiare sălbatice, scenele de război ilustrează într-un mod singular această necontenită stare de împotrivire intimă de care era cuprins el însuşi şi pe care o proiectează în afară într-o seamă de episoade violent pasionale. Acest gentilom destul de rece şi de distant, fără a fi trufaş, arborînd fără afectare, eleganţa riguroasă a unui dandy englez în contrast cu ţinuta şîeampătă şi ţipătoare a celor din grupul Jeune-France*, cu jiletce roşii şi hălăciugă pletoasă, a reprezentat astfel, de-a lungul întregii sale vieţi, conflictul lăuntric ce-l zbuciuma şi pe care îl reprima atît de bine încît confidenţele *Jurnalului* şi ale *Corespondenţei* îl trădează rareori. Temperamentul agonic al lui Delacroix mărturisea in opera lui această tainică discordie căreia se străduia necontenit să-i impună echilibrul şi pacea. Dar acest *agon* este cu atît mai revelator cu cit se exprimă frecvent sub înfăţişarea luptei dintre animale

sau a vînătorii de animale, în care vehemenţa lui se desfăşoară cu mai multă măreţie şi ferocitate. Mulţi biografi, Théophile Gautier, Théophile Silvestre şi Baudelaire mai ales, au remarcat latura felină a fizionomiei sale; de altminteri, din întreaga sa operă răzbate o înrudire cu fiarele sălbatice, care au fost atît de deseori modelele sale favorite. Admiţînd că ar fi scăpat din frîu acestă« fiară »pe care o purta în sinea lui, probabil că Delacroix ar fi dus pictura romantică pînă la un anumit «fovism» anticipat, în orice caz pînă la o eliberare dezlănţuită a pateticului în expresie şi în culoare. Se ştie că pentru tablourile de animale făcea numeroase studii în grădina zoologică, şi unul dintre biografii săi constată, comic, că el a dus atît de departe aceste studii încît poate foarte bine nici să nu mai studieze după natură, şi că « îşi face acum leii şi tigrii folosind ca model pisicile».

Pentru o imaginaţie atît de puternică şi atît de vie ca a lui Delacroix, memoria înregistrase destule forme şi mişcări pentru a nu mai fi nevoie de prea multe şedinţe de poză în faţa cuştilor de la Jardin des Plantes, ea reamintindu-i un bogat repertoriu de imagini, pe care nu-i rămînea decît să-l folosească. Dar memoria fizică acţiona cu atît mai activ şi mai energic cu cît însuşi pictorul se identificase modelelor sale, preluase încordarea şi abandonul musculaturii lor formidabile, concentrarea şi forţa de salt a instinctelor lor sălbatice. În legătură cu un pictor japonez care fusese invitat să decoreze sala unei mînăs- tiri, se povesteşte că un călugăr din mînăstire l-a surprins în chilia sa în timp ce se căznea să imite cu braţele bătaia de aripi a unui cocostîrc.

La mirarea mosafirului, artistul a răspuns: «Mă prefac în pasărea pe care o voi picta mîine ».

Fără să împingem atît de departe aceste metode aproape magice de identificare, Delacroix ajunsese să semene cu fiarele sale, care, la rîndul lor, semănau cu el. Cînd preia de la alt pictor, de la Rubens, de exemplu, tema vînătorii şi a luptei, el îi insuflă o viaţă de o autenticitate 142

de-a dreptul miraculoasă, astfel încît ceea ce la Rubens rămîne încă spectacular şi teatral, la Delacroix dobîndeşte semnificaţia unei realităţi autentice şi actuale. în această privinţă, un pasaj din *Jurnal* aduce o mărturie pe cît de discretă, pe atît de precisă în semnificaţia ei: «Tigrii, panterele, jaguarii, leii! De unde vine oare mişcarea ce se naşte în mine la vederea lor? . . . Cît e de necesar să ne scuturăm din cînd în cînd, să scoatem capul afară, să căutăm să citim în creaţia ce n-are nimic comun cu oraşele noastre şi cu operele oamenilor. . . » Cu alte cuvinte, cît e de necesar să lăsăm să crească şi să se dezvolte superba animalitate pe care o purtăm în noi. *Calul atacat de o leoaică*, din 1840, *Tigrul atacînd un cal sălbatec*, din 1844, *Caii bătîndu-se într-un grajd*, din 1860, exprimă admirabil această ţîşnire liberă a pasiunilor, cu un adevăr dramatic ce nu năzuieşte la exactitatea anatomică a unui Barye ci, dimpotrivă, supranaturalizează realul ducîndu-l la acel maximum de intensitate tragică pe care e capabil s-o suporte privitorul.

A trece de la tema luptei dintre animale la tema vînătorii înseamnă a înlocui pe unul dintre adversari cu omul, lupta dobîndind în acest caz alt caracter, căci ea semnifică în mod inimitabil înfrîngerea animalului de către om, datorită armelor de care se foloseşte; din punct de vedere moral însă, putem spune că victoria rămîne a animalului, într-atît apare acesta mai puternic, mai nobil, mai frumos. *Vinarea tigrului*, din 1854 (Luvru), şi mai mult încă, *Vlnătoare de lei* de la Muzeul din Bordeaux (pictată în acelaşi an), traduc triumful splendorii animale, eroismul curajului său deznădăjduit. Micul tablou *Vină- toare de lei*, de la Boston, pictat cu patru ani mai tîrziu, face din fiară adevăratul erou, luptătorul sublim căruia călăreţii îi dau ocol înălţînd lănci şi iatagane şi ferindu-se de-o încăierare în care animalul şi-ar redobîndi avantajul asupra lor. Această încăierare este înfăţişată în *Lupta* de **143** la Bordeaux, unde trupurile de oameni, de cai. şi de lei se învălmăşesc, inextricabil, agăţate şi parcă sudate între ele de furia bătăliei al cărei spirit se concentrează în răgetul de moarte al

leului strivind sub povara lui un om şi un cal, în timp ce din blana roşcată ţîşneşte sîngele sclipitor. Romantismul compoziţiei e şi mai accentuat de autoritatea cu adevărat suverană atribuită fiarelor, însuşi calului, făptură prin excelenţă nobilă şi « divină» rostogolindu-sepe pămînt sub ghearele leilor victorioşi.

Această compoziţie de o bestialitate triumfală n-a fost dictată de gustul pitorescului, mult îndrăgit de romanticii francezi; desluşim aici, într-o şi mai mare măsură, cerinţa intimă şi arzătoare a temperamentului agonic al artistului.

Dacă vom apropia acest episod de vînătoare de sublima *Luptă a lui Iacob cu îngerul*, de la Saint-Sulpice, vom înţelege ce semnificaţie avea pentru Delacroix, atît în inconştientul cît şi in gîndirea sa, conflictul ce opune individul forţelor naturii şi puterilor supranaturale. Şidin punct de vedere fizic, execuţia marilor compoziţii de la Saint-Sulpice îi impunea artistului, acum bătrîn – nu le va termina decît cu doi ani înainte de a muri – o risipă de energie care îl istovea şi îl descuraja adeseori. «Pentru a sfîrşi, scrie el într-o scrisoare către prietenul său Berryer, e nevoie de o inimă de oţel. . . Cred că voi muri aci; într-un astfel de moment îţi dai seama de propria ta slăbiciune şi de mulţimea lucrurilor necunoscute şi cu neputinţă de aflat pe care le conţine ceea ce omul numeşte o lucrare încheiată si întreagă. » (Scrisoare din 15 ianuarie 1861).

Ceea ce a vrut să exprime Delacroix în Capele Sfinţilor-Ingeri se deosebeşte de semnificaţia *Vînătorii de lei* prin însăşi natura adversarului victorios, îngerul, care înlocuieşte aici fiara: caracterul « divin » e transpus din animal într-o făptură supranaturală. Oricare ar fi natura antagoniştilor, sau concluzia definitivă a eforturilor lor, esenţa operei este însăşi ideea de luptă. Din tot ce se vede în această Capelă a Sfinţilor- 144

îngeri, doar aici se dă o luptă. Sfîntul Mihail din pictura de pe tavan dă gata cu multă uşurinţă un

demon neputincios şi aproape ridicol. Heliodor e izgonit din templu de nişte cavaleri cereşti fără ca duşmanul doborît la pămînt să schiţeze cea mai mică împotrivire în faţa unui Belerofon creştin. Doar între Iacob şi înger se dă într-adevăr o luptă în toată puterea cuvîn- tului, şi ea constituie, în 1861, testamentul artis- tului pe care îl citim, fixat pe zid de imaginaţia puternică slujită cu supunere de geniul minunat al creatorului de forme şi al coloristului. Problema culorii se numără printre problemele care l-au preocupat în mod deosebit pe Delacroix în timp ce picta Capela Sfinţilor- Îngeri; de multe ori a avut conştiinţa că a «încercat nişte mari imposibilităţi cu pictura mată şi anevoie de stăpînit » (Scrisoare din 23 februarie 1861) şi folosirea unei tehnici neobişnuite l-a silit să înfrunte o seamă de dificultăţi pe care înainte vreme nu încercase să le rezolve. Această «luptă » poate fi interpretată şi altfel, recunos- cîndu-se în ea eforturile supreme ale unei energii brutale, materiale, de golem, împotriva unei energii spirituale ce domină numai datorită puterii supranaturale care o inspiră. însăşi moliciunea acestui trup de înger, nu prea musculos şi de un modelaj aproape feminin mai ales în comparaţie cu robusteţea atletică a antagonismului său, atestă că în el acţionează numai o energie de esenţă divină. Dar însăşi violenţa luptei creează între adversari o legătură stranie, alcătuieşte cu ei un cuplu aproape tot atît de strîns unit prin conflict pe cît ar fi de unit prin dragoste, însuşi Delacroix interpreta acest episod din viaţa lui Iacob aşa cum «era privită ea în Sfintele Scripturi, ca un simbol al încercărilor la care Dumnezeu îşi supune aleşii uneori» şi, fără să pretindă a fi unul dintre aceşti «aleşi», găsea o asemănare între el şi acest Iacob care se străduieşte să dărîme un obstacol înfricoşător, pre- cum şi o analogie cu latura spirituală a eului 145 său, luminată de inteligenţă şi de raţiune.

Această compoziţie poate fi privită deci ca un testament al artistului, recapitulînd, în ajunul morţii sale, acei lungi ani de luptă împotriva ignoranţei şi a nepăsării criticii – « de treizeci de ani trăiesc aruncat printre jivine. . . » – şi, mai mult, chiar împotriva operei însăşi, asupra căreia nu poţi triumfa decît printr-o victorie de fiece clipă. Admiţînd că lupta lui Iacob cu

îngerul simbolizează admirabil viaţa artistului în general, războindu-se din toate puterile cu o materie rebelă şi cu un spirit ce refuză să se întrupeze, atunci ea rezumă, pentru Delacroix, ca şi pentru toţi marii agonici ai picturii, Mlichel- angelo, Rembrandt, Cézanne, însuşi sensul existenţei lor personale.

Chiar şi culoarea, acea *culoare mată* care cere atîtea experienţe anevoioase, atîtea complicaţii picturale, este terenul altei lupte. Astfel, din toate punctele de vedere, toată Capela Sfinţilor-îngeri, cu *Sfintul Mihail*, cu *Heliodor*, cu *lacob şi îngerul*, constituie o confesiune.

Aşa o înţelegea şi Maurice Barrés definind-o ca « o pagină de autobiografie supremă, rezumatul experienţei unei vieţi deosebite, testamentul înscris de bătrînul artist pe zidul îngerilor ». Delacroix ar fi putut spune, ca şi Goethe, cele brele cuvinte : « căci am fost un om, adică un luptător ». Şi unul şi altul considerau viaţa ca o bătălie continuă, şi nu puteau separa natura omului de calitatea de luptător şi, mai mult, vedeau în luptă însuşi principiul vieţii, raţiunea ei de a fi, şi ultimul ei ţel.

Exteriorizarea şi interiorizarea luptei, ca temă principală în ansamblul operei lui Delacroix, conduce la examinarea preferinţei sale pentru cei mai agonici dintre eroii romantici fie că eul lor se împotriveşte lumii înconjurătoare, fie că, scindîndu-se în două, opune în lăuntrul individului însuşi contrastele propriei sale personalităţi incapabilă să ajungă la unitate şi la armonie. Era firesc ca această temă a luptei să se dezvolte mai întîi în compoziţiile istorice unde îşi găsea în mod normal locul: bătălia de la Poitiers, bătă-

lia de la Taillebourg, bătălia de la Nancy şi, pentru că războiul civil naşte şi el eroii săi, *Libertatea călăuzind poporul* (intitulată de asemenea *Republica pe baricade).* Vom remarca totuşi că în aceste scene de bătălie unde apar numeroase personaje, tema luptei se exprimă întotdeauna printr-un cuplu de antagonişti, izolînd astfel, în centrul evenimentului colectiv în care sînt implicate armate întregi, un duel, prefigurare a duelului dintre Iacob şi înger. Şi aceasta nu numai pentru a aduna şi a concentra într-un singur punct

intensitatea dramatică a mulţimii uriaşe de oameni năpustindu-se unii asupra altora, ci, mai mult, pentru ca pictorul şi privitorul să se identifice cu luptătorul, urmîndu-şi preferinţele şi simpatiile.

În *Bătălia de la Nancy*, din 1831, eroul este Carol Temerarul izolat în colţul din stînga al tabloului, aşijderi unei fiare încolţite de haită, el rămîne totuşi *centrul* moral şi psihologic al compoziţiei ce se organizează pornind de la dînsul, întocmai ca şi în *Bătălia de la Taillebourg* (1837, Galeria Bătăliilor, Versailles), unde sfîntul Ludovic călare pe un cal alb e situat la încrucişarea dintre diagonalele tabloului. Pentru *Bătălia de la Poitiers* (1830, Luvru), pictorul a construit în jurul regelui Ioan o spirală de un viguros dinamism care îl plasează chiar în golul acestui vîrtej.

Tema byroniană a *Luptei Ghiaurului cu Paşa*, tratată în tinereţe şi reluată apoi de mai multe ori pînă în 1856, joacă în seria « bătăliilor» acelaşi rol ca şi luptele dintre animale în raport cu «vînătorile». În repetate rînduri, de asemenea, pictorul a reluat acele subiecte *agonice* la care ţinea mai mult, Roger eliberînd-o pe Angelica, Răpirea Rebecăi, extrasă dintr-un episod din *Ivankoe* de Walter Scott pe care îl citea cu pasiune. Imaginaţia atît de vie şi atît de variată a lui Delacroix îşi inventează subiectele, dar nu şovăie, atunci cînd subiectele dramatice din cărţile pe care le citeşte îl ispitesc, să le împrumute de la autorii săi preferaţi din tinereţe: Dante, 147 Shakespeare, Goethe, Walter Scott, Tasso, Ariosto, mai rar Victor Hugo căci pentru acesta nu avea multă simpatie. Dintre toţi poeţii romantici, preferatul lui era probabil Byron pentru geniul său, pentru distincţia sa de gentilom, pentru destinul său patetic. În *Don Juan* găseşte tema *Bărcii*, din 1840 (Luvru), iar trei ani mai tîrziu pe aceea a *Logodnicei din Abydos* (Luvru). Din Goethe, îl va îndrăgi mai ales pe *Goetz von Ber- lichingen*, eroul unei drame de tinereţe pe care o va ilustra cu o serie de litografii, între 1836 şi 1843. Povestea cavalerului « cu braţul de fier » îl interesa atît de mult încît, după ce schiţase proiectul acestei ilustraţii, începînd din 1824 va reveni asupra ei, cu

treizeci de ani mai tîrziu, în 1860.
Am vorbit despre semnificaţia profundă şi complexă pe care o avea în gîndirea lui Delacroix noţiunea agonică a luptei. Artistul iubea însă în aceeaşi măsură şi desfăşurarea de forţă vitală, de energie, de depăşire de sine, de eroism pe pe care o impunea victoria sau însăşi rezistenţa. Dacă n-a văzut probabil lupta între fiare, a văzut în schimb, în grajdurile şi în hergheliile marocane, unde a executat numeroase studii, lupte între cai comparabile celei pictate în 1860, care se află la Luvru. Dar într-o zi, în timpul unei plimbări, i s-a întîmplat să se oprească din drum pentru a urmări peripeţiile unei lupte, în care se înfruntau o muscă şi un păianjen, cu o atenţie şi o pasiune pe care le regăsim într-o pagină de *Jurnal* unde povesteşte, pe datade 17 mai 1850, aceeaşi ciudată aventură.
În acelaşi Jurnal, la 6 iunie 1824, el scoate acel strigăt magnific, vrednic de un tînăr romantic:
« Ce crezi tu că a fost viaţa oamenilor care s-au ridicat mai presus de turmă? O luptă necontenită ». Printre oamenii care «s-au ridicat mai presus de turmă » va aşeza, firește, pe eroii îndrăgiţi în general de romantici şi în primul rînd, eroii neliniştii şi ai îndoielii, marii anxioşi: Hamlet, Faust, Don Juan. Acestei trinităţi va trebui să-i adăugăm pe Don Quijote, al cărui caracter tragic a fost înţeles mai bine de germani decît de francezi, cu excepţia lui Daumier poate. Anglofil, 148

ca atîţia artişti din generaţia sa, şi probabil şi din dandysm, Delacroix nu-i prea citea pe scriitorii germani, şi încă şi mai puţin pe spanioli. Totuşi, îl cunoştea destul de bine pe Cervantes, pentru a-l aşeza, de altminteri pe bună dreptate, printre poeţii cel mai greu de ilustrat – îl pomeneşte alături de Molière şi de Racine – şi despre care spune : « Cu cît lucrarea ce dă ideea tabloului este mai desăvîrşită, cu atît mai mici vor fi şansele artei învecinate ce se inspiră din ea de a produce un efect egal asupra imaginaţiei ». Alături de aceşti eroi neliniştiţi, opuşi eroilor activi – Ghiaurul, Roger, Hasan, Goetz, regii din cele trei mari bătălii – el va mai adăuga o altă fizionomie

singulară care l-a captivat prin romantismul ei exterior şi interior, şi anume autorul acelei ample meditaţii, deznădăjduită şi în acelaşi timp resemnată, asupra morţii: Sardanapal. Şi în acest caz tot Byron îi va fi servit drept model, şi în atitudinea distantă şi dispreţuitoare a regelui Asiriei, care asistă fără un gest de revoltă sau măcar de mînie la prăbuşirea puterii sale, la uciderea femeilor şi la distrugerea comorilor, recunoaştem detaşarea orgolioasă a gentilomului, a « omului superior » nelegat de cele pămînteşti. Identificîndu-se cu Sardanapal, acoperind cu dispreţul său publicul şi pe criticii care batjocoresc capodopera, precum şi pe « Domnii foarte măgari din juriu », care au făcut atîta zarvă cînd acest tablou le-a fost prezentat pentru Salonul din 1828, Delacroix devine el însuşi, cu acest prilej, eroul romantic, artistul ignorat şi « blestemat » de care Academia şi gloata, unite prin aceeaşi duşmănie, îşi bat joc indignate de îndrăznelile sale, înverşunîndu-se să-i dea în vileag « greşelile » şi « păcatele ». « Oare trebuie să ne mirăm, scrie *Moniteur universel* din 29 ianuarie 1828, că vreo cîteva persoane găsesc acest tablou sublim şi că privitorii aproape în unanimitate îl găsesc ridicol ».

Prin dubla sa natură de om al raţiunii şi de om al imaginaţiei, el aparţine atît familiei de eroi 149 neliniştiţi cît şi celei de eroi activi. Visul lui ar fi să fie deopotrivă Ghiaurul, Goetz, Rogers, şi, de asemenea, Hamlet, Don Juan, Faust, ştiind că pentru a alcătui ceea ce numeşte el « oameni excepţionali », cei cărora Jean-Paul le zicea « oameni superiori », şi care ar putea fi foarte bine supraoamenii dinainte de concepţia nietzscheeană a acestui cuvînt, îmbinarea celor două calităţi, raţiune şi imaginaţie, este necesară.

Într-o scrisoare din 1820 către prietenul său Pierret, tînărul Delacroix mărturiseşte că orice creaţie artistică îi apare ca o « muncă înţeleaptă şi hotărîtă pe un teren răzvrătit, incendiat de vulcani ». Şi conchide, încă o dată, printr-o afirmaţie ce ar putea trece drept legea majoră, regula de aur, a vieţii sale: «Aceasta e singura asociere din care se

nasc marii oameni». Eroii pe care îi va picta nu vor fi ca atare decît nişte mari oameni incompleţi, pentru că le lipseşte una dintre cele două virtuţi necesare sau cel puţin pentru că ele nu se vor echilibra exact în ei, împiedicîndu-i să dobîndească astfel măreţia totală şi desăvîrşită. Un avertisment în acest sens a primit de altfel şi de la Stendhal, care intuise în tînărul pictor al *Bărcii lui Dante* elanul febril al geniului: «nu neglija nimic din ceea ce te poate face mare ». Stimulat de aceste admonestări exterioare şi de revendicarea intimă a propriului său *daimon*, Delacroix îşi formase despre «măreţie» acea idee înaltă la care trebuiau să concureze o seamă de facultăţi, aparent opuse, care însă, prin îmbinarea lor, dădeau geniului şi talentului temelii şi totodată aripi.

Cuvintele clasicism şi romantism pierd mult din înţelesul lor obişnuit cînd sînt aplicate în cazul acestui pictor, pentru că nici unul nu poate să-l definească şi să-l limiteze. O pagină curioasă din Jurnal, datînd din 13 ianuarie 1857, caută să precizeze ce înţelege el prin clasicism. « Aş numi bucuros clasice toate lucrările ordonate, cele care satisfac spiritul nu numai prin zugrăvirea exactă sau grandioasă sau picantă a sentimentelor şi a lucrurilor, ci şi prin unitate, organizare logică, într-un cuvînt prin toate acele calităţi ce fac 150

impresia mai puternică aducînd cu ele simplitatea. »

Este o frază pe care ar fi putut s-o scrie şi Poussin; în orice caz, el i-ar fi aprobat toţi termenii, chiar şi alegerea cuvintelor « organizare logică », « impresia mai puternică », « aducînd simplitatea ». Să comparăm această definiţie cu cea pe care o dă romantismului – atunci cînd nu-l condamnă – şi aici este vorba de propriul său romantism, de *maniera sa de a fi romantic*: « Dacă prin romantismul meu se înţelege manifestarea liberă a unor impresii personale, antipatia mea pentru tipurile invariabil calchiate în şcoli şi repulsia mea faţă de reţetele academice, trebuie să recunosc că sînt un romantic, şi că am fost romantic încă de la vîrsta

de cincisprezece ani ». Şi, într-adevăr, prin ceea ce acordă imaginaţiei şi pasiunii, fanteziei şi expresiei dramatice, Delacroix este un romantic. Baudelaire spunea despre el că e « un crater de vulcan, ascuns artistic printre buchete de flori ». Şi Delacroix a făcut elogiul originalităţii necesară artistului, scriind: «Trebuie mult curaj pentru a îndrăzni să fii tu însuţi».

A fi tu însuţi nu înseamnă a te izola într-un individualism imobil. Intuiţia romantică a alte- rităţii Eului – « Eu sînt un altul » – i se revelează şi lui. El nu poate acorda creaţiilor sale o viaţă autentică decît devenind ceea ce pictează, pătrunzînd cu trup şi suflet în identitatea acelei creaturi născute din el. Exprimînd dorinţa de a «identifica sufletul său cu sufletul altuia », făcea aluzie la nevoia vastă şi patetică de expansiune, de multiplicare a eului, esenţial romantică şi sfîrşind, în concluzia ei extremă, la o fuziune totală cu natura, la nimicirea de sine în univers. Imaginaţia nu mai este atunci doar facultatea de a născoci povestiri, eroi şi romane, ci de a te metamorfoza devenind altul, de a te substitui creaturii. Detaşarea îngerească, obţinută printr-un efort de voinţă clasică, duce la o pictură rece; ea exclude virtutea participării care dă forţă şi căldură reprezentării formelor şi care, în tablourile 151 lui Delacroix, închide pe pictor în centrul dramei.

Facultate de dedublare, de multiplicare, de substituire, imaginaţia distruge barierele care, în mod arbitrar, separă eul de non-eu. Delacroix *este* Sardanapal tronînd în vîrful acelui « rug » al « deşertăciunilor » cu privirea lui tristă şi grea de fiară muribundă, el *este* Carol Temerarul, al cărui cal se scufundă în mlaştină şi care aşteaptă lovitura de lance a duşmanului.

Adevărata imaginaţie romantică nu e creaţie *ex nihilo*, ci re-creaţie şi re-însufleţire a deja-existentului. S-ar putea scrie un întreg «tratat despre imaginaţie » cu toate remarcile pe care le-a făcut Delacroix cu privire la acest subiect, în *Jurnal* şi în corespondenţă, şi indiferent de perioada de viaţă cînd se exprima asupra acestei probleme, modul său de-a gîndi rămîne constant.

Ea nu îl împinge să caute imposibilul, irealul,

fantasticul, ci îmbogăţeşte pentru el toate posibilităţile posibilului. în faţa obiectivului, acţionează ca un organ ce modifică tot cîmpul senzaţiei precum şi modalitatea de-a simţi, de-a trăi ceva. I se întîmplă să spună uneori că « ea nu constituie în noi decît un fel de oglindă în care natura vine să se înfăţişeze aşa cum este, pentru a ne oferi, printr-un soi de amintire puternică, spectacolele lucrurilor de care nu se bucură decît sufletul» (*Jurnal*, 25 ianuraie, 1857). Cu treizeci de ani mai devreme (*Jurnal*, 27 aprilie, 1824), spusese că «numai imaginaţia te face să vezi acoîo unde ceilalţi nu văd, şi te face să vezi în diferite feluri ». A vedea natura înseamnă tot a imagina, căci viziunea artistului semnifică oricum interpretare, elaborare. Imaginaţia prelungeşte opera naturii şi-i realizează posibilităţile. în punctul culminant al celei mai romantice perioade din viaţa sa, tînărul Delacroix se întîlneşte cu romanticii germani în concepţia despre o natură naturată sau re-naturată prin artă. « Natura, scrie el în *Jurnal* (14 mai, 1824), a depozitat în marile imaginaţii viitoare mai multe noutăţi de spus despre creaţiile sale decît înseşi lucrurile pe care le-a creat. Pe această idee singulară se construieste sistemul de invenţie creatoare ce sfîrşeşte cu *Intrarea Cruciaţilor*, cu *Sardanapal*, cu marile decoraţii de la Palais-Bourbon.



El este foarte aproape de Goethe şi prin acea lege a alternanţelor căreia i se supune, alternanţe de contracţie şi de expansiune, de «sistolă şi diastolă» cum spunea poetul lui *Faust*, acum lansînd asupra lumii exterioare plasa vastă a curiozităţii, a sensibilităţii, a simpatiei şi a pasiunii sale, acum retrăgîndu-se în sinea lui, privind lucrurile în oglinda care este el însuşi în faţa lor, cu acea privire ce transformă şi re-crează. Atunci cînd îşi porunceşte: «în tine trebuie să priveşti şi nu în jurul tău », el nu preconizează nicidecum introspecţia ci, dimpotrivă, o captare vehementă a realităţii exterioare cu condiţia ca aceasta să nu fie primită şi simţită în stare brută, ci modificată prealabil de privirea activă în care primul motor

al creaţiei se şi află în acţiune. Delacroix, cel de la vîrsta de douăzeci şi cinci de ani, al cărui romantism năvalnic explora aceste uriaşe rezerve ale imaginaţiei, în care natura a închis toate posibilităţile de variaţiuni ce pot fi construite pe o temă dată de ea, înţelese că noutatea, scumpă romanticilor, era conţinută în « spiritul care creează», nu în lucrul pictat. Docilitatea naturaliştilor faţă de fenomenalul din natură, supunerea clasicilor la superioritatea abstractă a ideii, nu pot merge atît de departe în investigarea acestei naturi ca imaginaţia care tranformă, identifică, guvernează magistral metamorfozele şi naşterile posibile.

Eroii activi ai lui Delacroix sînt confruntaţi cu destinul lor exterior asupra căruia triumfă prin voinţa de putere. Dimpotrivă, eroii săi neliniştiţi nu pot concepe o victorie care să nu fie în acelaşi timp o înfrîngere de vreme ce adversarul este tot propria lor fiinţă, iar o jumătate din eul lor nu poate fi victorioasă decît cu preţul înfrîn- gerii celeilalte jumătăţi. Acceptarea acestei lupte interioare constituie, totuşi, una dintre cele mai nobile virtuţi ale acestui romantism care încu- 153 viinţează sfîşierea pentru că o judecă fecundă,

şi care aspiră chiar la ea, căci principiul luptei interioare, impunînd ambilor adversari exaltarea celor mai nobile virtuţi, duce la o împlinire tragică ce înseamnă suprema împlinire. Reprezentîndu-se în costumul lui Hamlet, pe vremea cînd avea douăzeci şi unu sau douăzeci şi doi de ani, el nu dădea ascultare unei simple fantezii teatrale, ci anunţa meditaţiile metafizice în faţa mormîntului deschis şi a craniului lui Yorick pe care le va relua mai tîrziu şi le va dezvolta în repetate rînduri, într-o suită de şaisprezece litografii, începută în 1828 şi întregită în 1843, ca şi în cele două scene cu groparii, din 1839 şi 1859, amîndouă la Luvru. Prima este cea mai tragică pentru că opune celei de-a doua, mai agitată, însufleţită de trecerea unui convoi funebru prin umbra şi dalele livide ale cimitirului, vidul absolut ce înconjoară pe cei patru actori ai dramei, Hamlet, Iloraţio şi groparii. În

spatele lor nu există decorul pitoresc şi macabru tratat magistral în tabloul din 1859, ci simpla indicaţie a unor depărtări incerte, un cer vast străbătut de nori de furtună, un munte înalt, nedesluşit, la poalele căruia ghicim un torent.
închisă în această singurătate sobră şi severă, reflecţia metafizică despre «bietul Yorick» dobîndeşte o rezonanţă mai amplă şi totodată mai profundă, comparabilă celei care îl învăluie pe Don Juan izolat de mulţimea din barcă în propria sa meditaţie în care s-a adîncit şi care îl face aproape indiferent la moarte: goana deşartă după un absolut iluzoriu prin posesia unui etern feminin, ce îi scapă mereu chiar în clipa cînd încerca să-l reţină, l-a pecetluit cu o nes- fîrşită melancolie.
În compoziţiile scoase din *Hamlet*, din *Othello*, din *Romeo şi Julieta*, din *Macbeth*, Delacroix regăseşte adevăratul dinamism al lui Shakespeare, filozofia sa de viaţă, de asemenea agonică, precum şi acel instinct puternic al teatrului pe care îl împarte cu dînsul şi care apare destul de generalizat în romantismul francez, foarte des



înclinat spre teatralizare, şi uneori mai mult decît este firesc. Astfel, Delacroix e un romantic, şi mai ales un romantic francez, prin această pasiune pentru scenele dramatice unde tragicul, violent imobilizat, asemenea unui cal oprit brusc în clipa celei mai înalte şi mai dure tensiuni, se desfăşoară grandios şi fatal. Se întîmplă chiar, cum e cazul în *Dreptatea lui Traian* (1840, Muzeul din Rouen), ca din obiectul însuşi al dramei să se degajeze un fel de răsturnare cosmică ce zguduie întreg universul. Un mic cadavru în colţul din stînga jos al tabloului şi, numaidecît, din locul acela ţîşnesc nişte curente patetice care se deschid în evantai făcînd caii să se cabreze, mantiile şi stindardele să fluture, flamurile să se legene, trîmbiţele de aramă să răsune. Caracterul dramatic şi teatral nu aparţine exclusiv tinereţii. Temperamentul tragic al lui Delacroix, controlat sever şi energic, reapare pînă şi în compoziţiile din ultimii ani, deşi pictorul

s-a depărtat de inspiraţiile vădit romantice care îl însufleţeau pe vremuri. îl vedem astfel pictînd, chiar în anul morţii sale, o luptă provocată în Algeria de perceperea impozitelor (1863, colecţia Hill, New York), după nişte amintiri, acum vechi şi tulburi din călătoria sa în Africa de Nord. Frumuseţea peisajului zbuciumat, vioiciunea coloritului, subtil şi totodată strălucitor, pitorescul exotismului întăresc această temă a înptei, dragă artistului, pe care o vom regăsi şi într-una din ultimele sale lucrări, *Botzaris uluind tabăra turcilor* (către 1862, colecţia Jacques Dupont, Paris) a cărui idee iniţială datează probabil de pe vremea cînd filohelenismul lui Delacroix, în timp ce Byron murea pentru aceeaşi cauză la Missolonghi, se mărginea să deplîngă, pictural, *Masacrele din Chios* (Luvru), *Grecia expirînd pe ruinele patriei sale* (1827, Muzeul din Bordeaux) şi bravurile lui Botzaris, cel ce reînviase o clipă speranţa în partizanii Greciei independente.



literatura, în muzica şi în pictura romantismului francez, nu-i legată de această dragoste pentru teatru. Să precizăm pe loc că pictorii francezi, fie că-i vorba de Dauzats, de Decamps, de Fromentin, de Dehodencq, de Monsieur Auguste, de Delacriox, n-au cunoscut adevăratul orient. Pentru unii dintre ei, experienţa exotismului se mărgineşte la Africa de Nord, pentru alţii la Turcia. Nici unul n-a ştiut să vadă acolo altceva decît un decor pitoresc, o frumuseţe sclipitoare, nişte moravuri neobişnuite, un lustru amăgitor, şi ceva ce te încîntă, şi nici să se intereseze de viaţa interioară a acestor popoare a căror spiritualitate le era străină.

în ceea ce-l priveşte pe Delacroix, timpul petrecut în Maroc împreună cu contele de Mornay, din decembrie 1831, pînă în iunie 1832, a servit miraculos desăvîrşirea coloristului a cărui paletă se transformă în acea lumină violentă lucrînd pe un cromatism acid. înminunarea pe care a trezit-o Africa de Nord în artistul ce nu călătorise pînă atunci decît în Anglia şi în Flandra i-a provocat un şoc comparabil celui pricinuit de descoperirea lui Rubens şi pentru aceleaşi raţiuni.

«Orientul » a dat romanticilor francezi care l-au consacrat o senzaţie de eliberare şi dreptul de-a substitui legitim grecilor şi romanilor, aflaţi în proprietatea clasicilor, acea gravitate severă, armonioasă şi nobilă a arabilor care îi par lui Delacroix de o distincţie şi cu o demnitate într-adevăr clasice. Dar alături de această sobrietate statică a africanilor odihnindu-se, în care călătorul recunoaşte uluit fizionomii vrednice de stilul antic, existau, de asemenea, divertismentele ecvestre, cu cai în galop, cu eşarfe şi mantii fluturînd, cu detunăturile flintelor cer- cuite cu argint (1832, Muzeul din Montpellier, 1833, Städelsches Institut, Frankfurt pe Main), surprizele amuzante ale străzii, dănţuitorii şi saltimbancii (1848, Muzeul din Tours), muzicanţii evrei (1847, Muzeul de Arte decorative din Paris), procesiunile « convulsionarilor » care îl uimiseră atît de mult pe Delacroix la Tanger încît

a reluat această temă în repetate rînduri, între 1838 şi 1857, pînă la foarte frumoasa şi interesanta pînză de la Art Gallery din Toronto, ultima ca dată şi cea mai remarcabilă.

Călătorul a mai găsit în Maroc şi un alt aspect al feminităţii la care un pasionat şi un senzual ca el nu putea rămîne indiferent, în haremurile ale căror porţi se întredeschideau în mod excepţional în faţa trimişilor regelui Franţei, în casele evreieşti unde femeile participau la sărbători cu mai multă libertate decît musulmanele. în aceste interioare închise şi răcoroase unde lumina trezea gingaşe scînteieri în aurul giuvaerelor, în strălucirile paietelor ce împodobeau Aᶠălurile şi veşmintele, în foşnetul sec al mătăsurilor grele, pluteau acele parfumuri *triumfătoare* ce-i plăceau lui Baudelaire, miresmele de piele chihlimbarie, aromele mirodeniilor. Culoarea trebuia să exprime toate acestea, pînă şi mirosurile şi senzaţiile tactile ale cărnurilor, ale stofelor, ale metalelor, şi tot aşa cum Baudelaire cîntase «corespondenţele » dintre culori, sunete şi parfumuri, Delacroix recrea în *Femei din Alger* (1833, Luvru) acea atmosferă de voluptate încarcerată, de bună stare ascunsă, de senzualitate satisfăcută.

Aşa cum revelaţia expoziţiei engleze 4in 1824 îl trezise la o concepţie a peisajului care nu se dezvoltase încă total în el, călătoria în Maroc, din anii 1831-1832, l-a ajutat să descopere învăţămintele unei noi estetici a culorii şi a contribuit la eliberarea lui de tot ce mai putea fi academic chiar în romantismul său. Şi dacă n-a mers dincolo de forme şi de culori, atras fiind de pitoresc şi de exotism, a scos cel puţin din ele tot ce era necesar împlinirii sale, experienţă care l-a condus spre domeniul picturalului pur, niciodată abordat pînă atunci cu atîta hotărîre. Scriind în legătură cu *Femei din Alger* că este vorba de « pictură şi nimic mai mult », Gustave Planche presimţea tot ce îl vesteşte şi îl precede în acest tablou pe Renoir. Pictură pură, şi care să nu fie altceva decît pictură, cine, printre 157 clasici şi romantici, ar fi îndrăznit s-o gîndească,
şi mai ales s-o realizeze ? în acelaşi timp, în portretul monumental al sultanului Marocului Mu- ley-er-Rahman (1845, Muzeul din Toulouse), executat după crochiuri făcute cu treisprezece ani în urmă în cursul unei primiri de către suveran a ambasadorului francez, el a ştiut să exprime toată acea energie viguroasă, conţinută şi stă- pînită de demnitatea imobilităţii, în această vastă compoziţie, apoteoza culorii se rezolvă într-o gamă de tonuri stinse, policromia sclipitoare a veşmintelor şi-a stindardelor fiind domolită, cum se şi întîmplă în Africa, de însăşi violenţa soarelui. Tabloul reprezenta astfel culmea şi concluzia experienţei cromatice urmărite de Delacroix în timpul şederii sale în Maroc; Baudelaire socotea că acest tablou «e atît de armonios, în ciuda strălucirii tonurilor sale, încît devine cenuşiu, cenuşiu ca natura, cenuşiu ca atmosfera de vară cînd soarele aşterne pe fiece obiect un fel de crepuscul de praf tremurător ». Această constatare simultană a paroxismului tonurilor violent juxtapuse şi a fuziunii printr-o atenuare ce le armonizează în vibraţiile lor cele mai delicate, ajungînd să le anuleze şi să le topească aproape într-o somptuoasă gamă ce pare alcătuită din griuri uluitor de bogate şi de rafinate, avea să-i aducă artistului cele mai preţioase servicii, mai

tîrziu, cînd va întreprinde marile compoziţii murale unde coloritul sever subordonat formei, şi forma însăşi închisă în marele echilibru impus de existenţa şi natura suportului, zidul, îl vor sili să adopte o nouă concepţie a volumelor, a exprimării spaţiului, a tratării figurilor şi a manierei însăşi de-a picta, căci, atras, şi curînd după aceea dezamăgit, de vechiul procedeu tradiţional al frescei îndrăgit de italieni, el va studia o metodă de pictură mată avînd aceeaşi gravitate şi aceeaşi sobrietate ca şi fresca.

Fie că este vorba de Palatul Bourbon, fie de Palatul Luxembourg, «romantismul» lui Delacroix dobîndeşte o semnificaţie nouă atunci cînd atacă marea pictură murală, nu *decorativă* ci de 158

*decorare*. Elanul dramatic care se poate dezlănţui cu violenţă în dimensiunile'unui tablou de şevalet este reţinut aici, conţinut de însuşi spaţiul ce trebuie umplut. Lecţia lui Michelangelo şi a lui Tinttoreto, pe care n-o deţine de la sursă de vreme ce n-a fost niciodată în Italia, îi impune sobrietatea gravă, calmă, potolită, ce se potriveşte în marile ansambluri. Chiar în hemiciclul lui Atila, de la Biblioteca Palatului Bourbon, care, cel puţin prin subiect, se preta la reprezentarea forţelor antagoniste ce se înfruntă patetic, el impune rapidităţii şi intensităţii impulsurilor un fel de imobilizare; calul fantastic al regelui hun, tot atît de supranatural ca şi «iepele nopţii» de Fiissli, se opreşte brusc din goana sa şi provoacă în întreaga compoziţie un moment de stagnare şi de ruptură de un efect extraordinar. Această scenă, deosebit de dramatică în sine, se echilibrează astfel, foarte armonios, cu hemiciclul opus, al lui Orfeu, plin de seninătate, de fericire calmă şi de frumuseţe poetică.

În asemenea compoziţii, gîndirea clasică a lui Delacroix cuminţeşte şi stăvileşte romantismul instinctelor. Această monumentalitate calmă şi energică reprezentînd una dintre legile de bază ale decoraţiei murale de mari proporţii, de la *Bătălia de la podul Mulvius* din Arezzo pînă la *Răstignirea* de la Scuola San Rocco din Veneţia, trebuia atinsă cu alte

mijloace decît cele folosite de Pierro della Francesca şi de Tintoretto, evi- tîndu-se, în acelaşi timp, angajarea ei în împietrirea sterilă urmărită cu trufie de Ingres în *Apoteoza lui Homer.* Delacroix ignora învăţămintele marilor cupole baroce din Italia şi din Germania; el nu ştia că spărgînd iluzoriu plafonul şi combinînd masele de nori cu nişte arhitecturi imaginare, Pozzo, Maulpertsch, Zim- mermann, Asam, au eliberat forţele violent comprimate şi curentele ascensionale care caută o ieşire. Atunci cînd a trebuit să se confrunte cu problema plafonului în Galeria lui Apolo din 159 Luvru, el n-a putut găsi un sprijin în raţiune,
căci însăşi tema compoziţiei se cufundă în mitul prodigios al lui Apolo şi al Şarpelui.
Atmosfera palatului regal şi vecinătatea decoraţiunilor lui Lebrun, pe care îl admira, îl intimidau. Se afla chiar în centrul acestui lăcaş al clasicismului şi spiritul noii compoziţii trebuia, gîndea el, să se armonizeze cu ansamblul. Ca atare, propusese la început un subiect aproape static, *Caii Soarelui deshămaţi de nimfele mării*, dar a înţeles repede că a înfăţişa astfel carul zeului solar nu înseamnă decît încercarea de-a evita dificultăţile de redare a mişcării. Atunci, optînd pentru violenţa dramatică, a ales episodul cel mai agonic cu putinţă, lupta dintre Zeu şi şarpele Piton, lupta dintre puterile luminii împotriva forţelor beznei şi a lumii subpămîntene.
În spiritul său, aceasta semnifica în acelaşi timp şi victoria raţiunii asupra confuziei haotice, a măsurii asupra *hybris*-ului, temă prin excelenţă clasică aşadar, numai că, de astă dată, în slujba acestei idei şi pentru a-i da cît mai multă strălucire cu putinţă, sînt puse la bătaie toate mijloacele de expresie romantică.
Aşa cum obişnuia să facă atunci cînd expunea la Saloane tablouri ce impuneau, credea el, o explicaţie, Delacroix a redactat pentru vizitatorii Galeriei lui Apolo o notiţă enumerînd subiectele reprezentate în compoziţie, ceea ce ne readuce la « pictura programatică » din secolul al XVII-lea, la dezbaterile Academiei şi la Lebrun, maestrul decoraţiei monumentale în ochii lui Delacroix,

care nu-i văzuse nici pe Michelangelo nici pe Tintoretto şi nici pe barocii germani. El însuşi a devenit, cum spune Théophile Gautier, « un Lebrun flamboiant şi romantic », şi un romantic entuziast, am putea adăuga, căci atît în compoziţia de ansamblu cît şi în execuţia detaliilor, nu îngrădeşte de loc fuga geniului său şi amestecă forma în orgia culorii cu o independenţă ce-i înfricoşează şi-i scandalizează pe anumiţi critici, care, potrivit caracterului lor, se amuză ori se indignează cu aerul de-a nu recunoaşte limpede figurile comunicate în notiţă. 160

Instinctiv, Delacroix a regăsit mişcarea acestei construcţii în spirală ce înalţă curentul ascensional pînă la « a sparge plafonul», dar nu-i vorba de nişte arhitecturi imaginare, lupta desfăşu- rîndu-se în spaţiul liber şi semnificînd înfruntarea Cerului cu Pămîntul, a Luminii cu întunericul, transpunere păgînă a luptei Sfîntului Mihail cu demonul de pe plafonul Capelei Sfinţilor-îngeri. Dimensiunile Galeriei lui Apolo, care îl speriau şi îl nelinişteau, impuneau un dinamism mai vast, mai învîrtejit. Tîrît de geniul mişcării, Delacroix a repartizat potrivit fanteziei sale personajele grandioasei bătălii, izgonite la exteriorul spiralei învîrtejite al cărui centru e marcat de săgeata zeului. Fiecare formă e o pură mişcare; ea se roteşte în jurul propriului său ax urmînd curentul general care o poartă, însufleţită de propria sa mişcare ce se orchestrează cu mişcările învecinate, lăsînd însă centrul compoziţiei liber pentru suprema luptă dintre zeu şi Şarpe. Apolo fiind asistat de Minerva, care, la rîndul ei, biruieşte un monstru compozit, capodoperă a celui mai respingător *hybris*, care nu are ca şarpele Python, reptilă uriaşă a mărilor, meritul de-a întruchipa cu o ferocitate fantastică şi solemnă redutabilele elemente inferioare, şi-i foarte bine interpretat de Paul de Saint-Victor ca « ciorna formei, eboşa modelată pe dibuite a naturii oarbe, în glodurile groase ale haosului ». Delacroix nu scăpase totuşi de acea constantă a temei agonicului, ce debutase în urmă cu treizeci de ani prin lupta osîndiţilor care se sfîşie între ei în jurul bărcii lui Dante. Lumea nu va dobîndi niciodată pacea şi numeroase personalităţi contradictorii îşi dispută în

fiinţa omului dreptul de-a fi. în toată cariera sa de pictor, plafonul Galeriei lui Apolo este excepţia magnifică în care romantismul s-a desfăşurat fără măsură şi nestăvilit, ca mijloc, ideea rămî- nînd biruitoare asupra forţelor ce se dezlănţui- seră ca s-o apere ori s-o atace. Capela Sfinţilor- îngeri, a cărei execuţie durează, cu întreruperi mai lungi sau mai scurte, zece ani, va trata de
trei ori, şi în mod exclusiv, motivul luptei; tre- cînd de la lumea mitologică la lumea creştină, Delacroix va reprezenta de fiecare dată o biruinţă fără eforturi, raportul dintre forţe fiind în asemenea măsură în avantajul adversarului supranatural, îngerul, încît însăşi imobilitatea sa este mai eficientă decît desfăşurarea de putere la care a recurs zadarnic antagonistul său.

Tema triumfului ideii asupra forţei brutale reia chiar lecţia plafonului lui Apolo, dar în timp ce zeul avea nevoie de toate săgeţile sale pentru a răpune monstrul elementar, îngerul abia ce-l atinge cu vîrful suliţei pe diavolul doborît. Vehemenţa brutală, bestială, cheltuită de Iacob, nu zdruncină rezistenţa calmă a adversarului său de-o noapte, care cu un singur deget îl va deşela pe ciobanul vînjos ca un taur. În scena cu Heliodor, raportul forţelor apare inversat; nelegiuitul violator al comorilor Templului zace pe pămînt, călcat în picioare, bătut cu verigile de mesagerii cereşti care nu se mulţumesc, aici, să folosească puterea lor supranaturală şi recurg la violenţele cele mai materiale, am putea spune; cele mai grosolane. Pictorul a dat justiţiarilor lui Heliodor o expresie nu tocmai potrivită unor îngeri; mînia şi neînduplecarea le aprinde feţele, şi cavalerul însuşi se aruncă în acţiune cu toată vehemenţa păgînă a unuia dintre «supraoamenii» mitologiei antice, Perseu ori Belerofon. Nimic, aici, nu mai este spiritual dacă nu cumva acea adiere a supranaturalului, care duce cu sine perdeaua întinsă între coloane, şi care nu mai este nici măcar vîntul spiritului de vreme ce mesagerii săi şi executorii răzbunării sale sînt de-o materialitate atît de prozaică.

Lucrările de la Saint-Sulpice înaintau încet şi foarte anevoios. «Pentru a termina se cere o inimă de oţel», scria Delacroix în acel ianuarie 1861, cînd, bolnav, adeseori descurajat, nu mai lucra decît cu mare greutate. În sfîrşit, din 31 iulie la 3 august 1861, o seamă de invitaţi aleşi cu grijă pot intra în capela în care pictorul schimnicise atît amar de vreme, iar cîteva săp- 162
tămîni mai tîrziu este admis şi publicul. Criticii l-au comparat numaidecît pe Heliodor din Capela Sfinţilor-îngeri cu cel din Stanzele Vaticanului, preferîndu-l, firește, pe Rafaël. De altminteri, nu e sigur că Delacroix nu a fost stîn- jenit de acest « precedent » ilustru şi incomod, dar pictorul scapă acestei confruntări dînd viaţă unui univers în care e stăpîn unic şi atotputernic, universul exaltării creatoare nuanţat cu un accent de melancolie, pe care Rafaël nu-l cunoscuse niciodată. Se pare că Maurice Barrés l-a înţeles cel mai bine cînd scria: «Delacroix trebuie să pornească de la ceea ce îi este esenţial, de la mînia sa şi de la sensul său tragic. Mînia curajosului care se năpusteşte, pentru a seîncă- iera cu idealul său, devine o puternică exaltare a sufletului în mister ».

În felul acesta, problema artei religioase a lui Delacroix, în ansamblul ei, este pusă. Asemenea pictorilor antici, el nu era foarte preocupat să lucreze spre slava lui Dumnezeu ; s-a bucurat primind comanda de la Saint-Sulpice numai că îi dădea prilejul să execute o mare pictură murală. « Cînd mă aflu în faţa unor mari ziduri ce trebuie pictate, inima-mi bate mai repede », scrie el în *Jurnal*, pe data de 30 iunie 1854. În cazul lui, sentimentul sacralului nu era legat de-o credinţă sau de-o liturghie. Deşi viaţa interioară a oamenilor rămîne tăinuită, chiar atunci cînd, ca şi Delacroix, se descriu şi se povestesc într-un jurnal intim, se pare că acesta a resimţit faţă de creştinism şi faţă de oricare altă formă de religie un fel de detaşare plină de corectitudine şi de curtenie, dar insensibilă la orice sentiment pios. Se supără cînd clerul de la Saint-Sulpice îl roagă să nu lucreze duminica în capelă, pentru că « muzica din timpul slujbelor îl exaltă » şi-i place să picteze ascultînd-o. Acest admirator al lui Voltaire, crescut în spiritul secolului al XVIII-lea şi

raţionalist, nu-i propriu-zis un ateu, dar problema divinului, sub aspectul ei cel mai esenţial şi mai profund, îi rămîne străină. Pictura religioasă nu-l interesează
decît în măsura în care îi oferă, asemenea picturii istorice, nişte teme agonice. Numai episoadele tragice ale vieţii lui Hristos i se par vrednice de a fi reprezentate. *Fecioara Secerişurilor*, lucrare de tinereţe, de un rafaelism aproape copilăresc, i-a fost comandată pe vremea cînd n-avea decît douăzeci şi unu de ani şi, de asemenea, *Fecioara Sfintei Inimi* din Ajaccio, mai puţin idilică, dar de un formalism tot atît de puţin emoţionant. Delacroix avea prea mult din acea *teribilită* cu care italienii îl onorau pe Tintoretto pentru a se mulţumi cu subiecte atît de statice. Chiar şi *Educaţia Fecioarei* (1852, colecţia Maurice Genevoix), o pagină de intimitate plină de farmec şi o foarte frumoasă *piesă de pictură* oglindind natura blîndă a provinciei Berry, atmosfera caldă şi prietenoasă din Nohant, este mai mult o scenă de gen, decît un tablou într-adevăr religios. De aceea, Delacroix se simte mult mai în largul său atunci cînd poate exterioriza într-unul din momentele dramatice ale Patimilor acea virtualitate patetică de care e atît de plin şi care nu aşteaptă decît să se reverse. Cele două versiuni ale lui *Hristos pe lacul Ghenisaret* (cea de la Muzeul din Baltimore, din 1854 este cea mai dezlănţuită, mai autentic « romantică » în modul cum reprezintă furtuna ce smulge pînzele corăbiei şi preface lacul într-un ocean furios), *Hristos pe cruce*, de la Baltimore (1847), cu beznele supranaturale ce potopesc pămîntul, şi cel de la Vannes, mai rubensian ca spirit şi factură (1835), şi mai ales *Drumul Calvarului*, de la Metz (1859), tot atît de emoţionant ca un Rembrandt şi atrăgător deopotrivă prin frumuseţea căutărilor cromatice urmărite în timpul ultimilor săi ani, exprimă un sentiment sincer, real, dar exclusiv omenesc.

Nici în *Hristos in grădina Măslinilor*, de la biserica Saint-Paul-Saint-Louis (1826), unde Isus

rivalizează melodramatic cu nişte îngeri despre care criticii epocii, răuvoitori şi ironici, pretindeau că seamănă cu nişte drăguţe domnişoare engle-zoaice, nici în *Pelerinii spre Emaus*, de la Brooklyn (1853), unde eclerajul şi atitudinile aduc prea 164
mult a teatru pentru a ne mai gîndi la un miracol, şi chiar în *Pietă* de la biserica Saint-Denis- du-Saint-Sacrement, pictată în encaustică, în 1843, Delacroix nu ni se impune ca un mare pictor al sacralului; el nu-i decît un mare pictor, şi asta-i tot ce putem cere de la un artist care, în ciuda inteligenţei sale superioare, a culturii sale vaste, a delicateţei gîndirii şi-a spiritului său subtil, a fost lipsit de dimensiunea spirituală, de neliniştea, de acel fior care, după Goethe, îi caracterizează pe « oamenii religioşi ».

Sîntem ispitiţi uneori să ne întrebăm în ce măsură Delacroix nu a fost solicitat de această dimensiune care îi lipsea şi pe care n-o refuza. E cu neputinţă ca un suflet atît de complex şi atît de bogat ca al său să nu fi auzit, la un moment oarecare al vieţii sale, chemarea divină. Intensitatea milei, a emoţiei, în sensul etimologic al cuvîntului, a compasiunii cu care a gîndit şi a reprezentat suferinţele lui Ilristos nu se adresează doar Omului Durerii. Dacă asemenea pelerinilor pe drumul Emausului, Delacroix nu l-a recunoscut în Isus pe Dumnezeu, el a simţit cel puţin măreţia supraomenească a Patimilor şi, în anumite momente, a realizat o transcriere plastică ce cutremură privitorul. Fără îndoială că nici în compoziţiile sale cele mai emoţionate şi mai emoţionante nu simţim prezenţa Divinului, nici chiar presimţirea acestei prezenţe, dar supranaturalul e foarte aproape şi, pentru a nu se abandona fiorului, Delacroix are nevoie de acea pudoare a sentimentului, de acea reţinere în expresie care îl apărau împotriva exceselor romantismului de care îi era silă.

Este evident că în *Sfintul Sebastian ajutat de femeile sfinte*, pictat către sfîrşitul vieţii (1859), sau în *Co-borireain mormînt*, de la Boston (1848), sentimentul tragic domină, dar presimţim aici apropierea a ceva ce depăşeşte simţitor simpla umanitate: o deschidere spre supraomenesc, înfruntînd suferinţa şi prin mijlocirea însăşi a suferinţei. Şi poate că datorită

acestui sentiment, exprimat atît de sincer şi atît de viguros, Delacroix apare într-adevăr *creştin.*

## IV. DRAMATURGIA PEISAJULUI

*O nouă viziune a naturii. Metamorfozele grădinii. Noile modalităţi de-a simţi şi de-a reprezenta peisajul: « un Peisaj sincer întemeiat pe-o dragoste meditativă pentru natură» (Ruskin). Triumful acuarelei. Peisajul englez de la Wilson la Constable. O pictură a norilor. Delacroix peisagist. Constable: puiul de ciută şi ciocîrlia. Joseph Anton Koch, « părintele peisajului romantic ». Evoluţia peisajului german: de la Wächter la Rottmann. Un romancier peisagist: Adalbert Stifter. Explorarea muntelui: Meuron, Agasse, Caíame. Peisajul idilic al fraţilor Olivier. Romanişti şi romantici. Peisajele halucinate ale lui Samuel Palmer. Turner: de la academism la informai. James Ward. Realismul liric: Courbet, Millet, Michel. Natura shakespeareană la Paul Huet, Théodore Rousseau, de la Berge, Charles le Roux. Incantaţia marilor înălţimi: Segantini. Suprarealitatea realului: Marcus Larson, Hill Strindberg.*

în atmosfera de irealism sau de realism idealizat, îndrăgită în acea perioadă de sfîrşit a secolului al XVIII-lea care poate fi considerată ca un preromantism sau un protoromantism, se întîm- pla ca frontiera dintre lumea veridică şi lumea visată să se deplaseze pe nesimţite în direcţia unei forme de fantastic ce impregna imaginile şi înlesnea trecerea din lumea

aceasta spre cea
de dincolo. Marile parcuri rococo, adeseori comunicînd direct cu pădurea de care nu le despărţea nici un fel de barieră, aparţineau în mod simultan atît naturii sălbatice a pădurilor şi a cîmpurilor cît şi naturii cuminţite, stăpînite, a grădinilor, însăşi grădina s-a transformat în cursul secolului al XVIII-lea, devenind din grădină în stil franţuzesc grădină în stil englezesc, iar romantismul pictural s-a elaborat în acelaşi timp. Metamorfozele sînt deopotrivă cauza, semnul şi rezultatul unei modificări profunde a sensibilităţii europene, modificare ce se recunoaşte şi în pictură, caracterizîndu-se înainte de toate printr-o tendinţă spre «deschis», spre neregulat, spre asimetric, spre tot ce, într-un cuvînt, reprezintă libertatea vieţii organice, impulsurile instinctului, capriciile fanteziei şi chiar delirurile iraţionalului. Cuvîntul «romantic» a definit la început grădinile şi peisajele comparabile celor descrise în romane. În felul acesta se insinuează o anumită complicitate cu literatura într-o mişcare hrănită cu poezie, şi care a căutat în natură, apoi a transpus în tablouri, un tip de emoţie şi o formă de efuziune lirică analoge, într-adevăr, celor întîl- nite prin cărţi. Felul în care arta grădinii, deopotrivă cu celelate arte şi înaintea lor, a devenit romantică, se explică printr-o evoluţie lungă şi complexă. Pictura urmează o direcţie asemănătoare în timpul acestei perioade de tranziţie
între rococo, în interiorul căruia se naşte si
înflo- ... • ↑ >
reşte o sensibilitate romantică, şi romantismul propriu-zis. Din momentul în care grădina arhitecturată în stil franţuzesc şi grădina artistic înfrumuseţată în stil englezesc au încetat să răspundă acestei forme de sensibilitate, mai nervoasă, mai rafinată, mai expusă unei nelinişti ce merge pînă la spaimă, concesiile făcute naturii sălbatice au fost din ce în ce mai considerabile. Istoria esteticii şi a tehnicii înregistrează aceste mutaţii decisive prin care faţa schimbătoare a unei societăţi caută în oglinda parcului echivalentul propriului său

caracter.

**167** Transformarea printr-o mişcare imperceptibilă a

parcului în pădure merge şi mai departe, căci, pentru a fi revelată şi oferită sensibilităţii romantice, natura sălbatică trebuie să conţină o natură visată, tot atît de greu de deosebit de natura reală ca şi parcul romantic de pădurea autentică. Muzica a fost unul dintre cei mai activi agenţi ai acestor mutaţii şi metamorfoze. *Bring forth your music into the air*, [1] cerea un personaj de Shakespeare: concertul în aer liber, acordul lăutelor, al fluierelor, al cornurilor, clarul de lună, apele ţîşnitoare, izvoarele şi fîntînile, freamătul copacilor uriaşi, favorizau naşterea şi înflorirea acestei sensibilităţi atît de ascuţite, atît de impresionabilă, atît de uşor dusă la extaz prin această colaborare dintre natură şi artă.

În parcul romantic, arhitecturilor sonore ale muzicii li s-a substituit aranjamentul riguros al straturilor de broderii vegetale, al planurilor geometrice şi al cimişirilor tunşi. Parcă auzi această muzică, Haydn, Mozart, Lulli, Rameau şi italienii, în anumite colţuri din parcurile lui Fra- gonard şi ale lui Hubert Robert, ca şi cum instrumentele ar zidi o natură imaginară, care se degajează din natura adevărată, întocmai cum visul afabulează adeseori cu înseşi elementele realităţii trăite.

Rococoul a asistat la împlinirea acestor schimbări care se succedau chiar în interiorul său şi care trebuiau să-l împingă şi să-l ajute să atingă propria lui stare romantică, de unde alunecarea în romantismul propriu-zis se va face fără sfî- şiere, fără efort, printr-o transformare a conştiinţei, a simţurilor şi a sensibilităţii. Accesibilă unui tip de *uimire* mai subtil decît fusese spectaculara *maraviglia* barocă, sensibilitatea rococo descoperă, chiar în punctul din care va deveni romantică, o natură ce acumulează irealitate fără a deveni astfel ireală în mod deliberat; această virtualitate a naturii de-a mărturisi şi de-a lăsa să se întrezărească supranaturalitatea intimă ce sălăşluieşte în ea aproape totdeauna

[1] în engleză: Răspîndeşte muzica ta în văzduh (N. trad.)

se ridică iar la suprafaţa lucrurilor, şi tot ce era opac devine străveziu pentru a putea fi contemplate tainicele sale adîncimi.

Realul şi fantasticul – şi fantezia – îşi schimbă între ele proprietăţile şi farmecele; pe măsură ce dragostea de natură devine, la pictori, mai liberă, mai directă, mai naivă într-un cuvînt, fiind în acelaşi timp mai poetică, cealaltă natură, invizibilă, conţinută în vizibil precum sîmburele în inima fructului, se lasă contemplată ca o apariţie surprinzătoare. Imaginaţia şi ceea ce am putea denumi o anumită *senzorialitate lirică* pun stăpînire pe datele percepţiei şi le amplifică, modifică orientarea şi eficacitatea simţurilor, întoarcerea la natură, care este în mod ostentativ unul dintre primele articole ale manifestului romantic, însoţeşte, implicit, o plecare spre supranatură, spre o altă realitate, pe care o atingi cînd mergi dincolo de natură, dar întotdeauna cu mijloacele naturii. Naturalism obiectiv, naturalism subiectiv, idealizare, iluzionism, irealism se confundă în acea operaţie unică a simţurilor, a sentimentului şi a spiritului care este conştiinţa unei naturi ce nu mai trebuie învinsă de om ci, dimpotrivă, ajutată să se împlinească în mod desăvîrşit, în timp ce ea însăşi se împlineşte.

Dragostea pentru natura reală şi înclinarea spre o anumită realitate lirică reprezentată de Poussin şi de Lorrain, a trezit în artiştii englezi vocaţia de a descoperi o manieră de a privi şi picta un peisaj care, apropiindu-se de un adevăr experimentat direct şi cu modestie, se lega în acelaşi timp de acea stare de poezie şi de acea stare de muzică ce dădeau acestui peisaj o nouă dimensiune. Aceasta manieră de a privi şi de a picta nu s-a eliberat imediat de vechile obiceiuri ale ochiului şi ale mîinii, legate pe de altă parte de-o tradiţie estetică ce îşi menţinea autoritatea. Olandezii, veneţienii, francezii îşi păstrau locul în această tradiţie şi Richard Wilson a început prin a picta în spiritul lui Zuearelli, al lui Salvator Rosa, 169 cîteodată chiar al lui Cuyp. Lecţia italienească părea obligatorie unor artişti ca Wilson, ca Reynolds, ca Turner din prima sa perioadă, care

nu credeau să se poată lipsi de ucenicia romană sau napolitană, şi îşi închipuiau că în tablourile lui Claude Lorrain iubesc tot Italia, deşi ele sînt totuşi mai aproape de atmosfera englezească decît de climatul Toscanei sau al Latiumului.

Cu toate acestea, Ruskin nu greşea cînd îi atribuia lui Richard Wilson invenţia «peisajului sincer întemeiat pe-o iubire meditativă a naturii ». Cuvintele *peisaj sincer* şi *iubire meditativă* pot naşte un echivoc; ceea ce îi aparţine incontestabil lui Wilson, odată încheiate studiile sale din Italia, este preferinţa pentru priveliştile Angliei şi obişnuinţa treptată de a le picta fără ca între el şi obiect să se interpună amintirea unei privelişti străine sau a vreunui tablou văzut într-o galerie. Astfel, Wilson este unul dintre primii pictori care reprezintă ceea ce vede şi cum vede, cu o sîrguinţă ce nu dă greş şi o dragoste chibzuită ce pune stăpînire pe lucruri aşa cum sînt ele şi le reproduc în realitatea lor umilă sau magnifică, organizînd sau «aranjînd» doar ici- colo elementele compoziţiei.

Preferinţa lui Wilson nu se îndrepta cu toate acestea spre pastoralele de un naturalism familiar. înclinaţia sa pentru patetic îl purta în regiunile încă sălbatice şi de un pitoresc violent ale Ţării Galilor: există acolo o natură cu contraste puternice, o populaţie cu moravuri şi limbaj primitive, şi « muntele sacru » al gaelilor, Cader Idris, a fost adeseori înfăţişat de Wilson ca un fel de sanctuar al divinităţilor panice; experienţa directă şi sensibilitatea poetică contribuie astfel la transformarea peisajelor acestui artist discret în cele mai exaltate inspiraţii ale sale, în acele «visuri încîntătoare» despre care vorbea Constable, el însuşi păstruns de această poezie intensă şi luminoasă a realităţii, aflată, deopotrivă, la pictorii şcolii denumite *de la Norwich* şi, în primul rînd, la «bătrînul» Crome, care apare, într-adevăr, în postura de şef de şcoală.



Cu o jumătate de secol înainte ca Barbizon-ul şi pădurea de la Fontainebleau să determine naşterea unui nou tip de realism liric şi de peisagism sincer,

pictorii de la Norwich execută după natură o seamă de studii atît de minuţioase încît tabloul încheiat în atelier nu schimbă întru nimic impresia receptată în contact imediat cu peisajul. Această voinţă de a lucra pe motiv în aşa fel încît impresia să-şi păstreze prospeţimea şi spontaneitatea află un mijloc de a picta prielnic acestei noi exigenţe. Acuarela, care nu pretinde un bagaj împovărător, îngăduise de multă vreme crochiurile în aer liber, reluate apoi şi completate în atelier, dar, odată cu romanticii englezi îndrăgostiţi de fluiditate, de transparenţă, de *imediat*, acuarela devine un scop în sine, nu mai este o adnotare sau un îndreptar. Poezia naturii, limpezimea atmosferei, cerul necuprins pe care se perindă norii, gingăşia pilcurilor de copaci, umezeala grasă a cîmpurilor pot fi mai deplin exprimate cu ajutorul acuarelei decît prin oricare altă tehnică picturală şi-i firesc ca romanticii s-o fi preferat «pastei » care, uneori, riscă să îngroaşe, să îngreuneze tabloul, păgubind impresia şi emoţia.

Pictarea norilor, care exaltă imaginaţia şi-o poartă spre depărtări de neatins, fusese practicată de pictorii chinezi ca tehnică a halucinaţiei şi metodă de meditaţie taoistă; pentru englezi, ea constituie un aspect caracteristic al acelei *voinţe de fugă* existentă în peisajul romantic. Norul nu-i de obicei decît unul dintre elementele tabloului, dar se întîmplă să devină esenţial la un Cozens, la un Girtin, ca şi la Carus ori Blechen, şi din aceleaşi raţiuni: căutare a infinitului, aspiraţie la un spaţiu deschis elanurilor imaginaţiei, fără hotare, fără oprelişti, dînd acea senzaţie de libertate absolută ce oferă trupului, cenestezic, şi sufletului, spiritual, impresia eliberării de materialitatea opacă şi brută.

La aceşti englezi îndrăgostiţi de spaţiu, ca şi la olandezii din secolul al XVII-lea, obişnuiţi cu perspectivele nehotărnicite pe care nu le întrerupe nici un accident de teren, nici măcar o colină oricît de scundă, cerul devine, asemenea mării, elementul preferat, iubit cu o dragoste reculeasă şi aproape mistică. Inspiraţia lirică ce cuprinde poetul în timpul plimbărilor sale pe jos pe cîmpurile englezeşti şi pe care o traduce în cîteva versuri aruncate în carnetul său, va fi reţinută, în

acelaşi fel, de laviul rapid şi străveziu al acuarelei. Girtin, Cotman, Cozens, Bonington datorează acestei inspiraţii cele mai emoţionante reuşite ale lor, şi cel mai bun Turner este, de asemenea, acela în care execuţia rapidă reţine emoţia resimţită la motiv în toată prospeţimea şi puterea ei. Tocmai pentru că voia să interpreteze această emoţie în două maniere deosebite, una mai sinceră, mai directă, pe care o păstrează pentru el, şi tabloul, mai elaborat, mai desăvîrşit, destinat cumpărătorului, Constable execută după acelaşi motiv două versiuni, versiunea liberă ca o primă ţîşnire şi compoziţia definitivă, mai lucrată, ce se îndepărtează de impresia iniţială şi se apropie de tabloul de muzeu.

Acest principiu al dublei versiuni, aplicat atît de frecvent de Constable, este un fenomen tipic romantic; cînd studiem cele două tablouri paralele compuse după unul şi acelaşi subiect, constatăm că acest băiat de morar din Suffolk, care a expus la Royal Academy la vîrsta de douăzeci şi şase de ani, era în acelaşi timp un «impresionist şi un doctrinar – autor al unor conferinţe despre pictură între 1833 şi 1836 – un adorator al norilor şi un zugrav al pămîntului gras şi umed, al ierburilor îmbibate de apă, al mlaştinilor negre, un portretist pe linia lui Reynolds şi un pictor care a aspirat întotdeauna să reprezinte ireprezentabilul, roua, briza, atmosfera umedă, impalpabilul... Aici trebuie căutată originalitatea lui Constable, în sfiala cu care vrea să se elibereze de tirania olandezilor, în primul rînd a lui Hobbema, cu care a avut o bucată de vreme ambiţia să rivalizeze, şi pe care apoi i-a trebuit multă vreme pentru a-l uita, în stîngăcia sa de-a îmbina visul cu realitatea, căci a fost mai puţin 172

abil decît Turner, în dorinţa sa de a fixa mişcarea şi de a însufleţi cu o mobilitate lăuntrică obiectele cele mai statice,

Constable reîntinereşte pictura pentru că îi dă drept obiectiv tot ce rămîne veşnic tînăr, lucrurile familiare văzute în fiecare zi şi de fiecare dată surprinzătoare, într-o stare de înminunare mereu

nouă. Ruskin spunea despre el că nu percepe într-un peisaj « decît ceea ce ar putea percepe, în felul lor, un pui de ciută şi-o ciocîrlie ». El descoperise că lumina nu-i incoloră, că nu-i cu totul străvezie, că are *un trup*, şi această descoperire îl cufunda într-o neistovită încîntare. Avea un fel al său, senzual şi totodată spiritual, de a respira aerul.

Plecase de la natură şi ajunsese la Natură străbătînd fără primejdii, căci s-a ferit de ele, ispitele academismului. Portretele sale se vindeau bine, peisajele, la început, nu prea interesau, şi tatăl său, morarul, socotea meseria de pictor plină de riscuri şi fără cine ştie ce viitor, exceptînd artiştii la modă, un Gainsborough sau un Reynolds. De îndată ce a dobîndit o temeinică formaţie clasică, Constable a ocolit drumurile comode şi profitabile, s-a temut de ispita facilă şi perversă a iluzionismului oferit de panoramele şi dioramele atît de preţuite în Londra anilor 1810. Trebuia să uite experienţa dobîndită în capitală, cu excepţia mijloacelor tehnice de expresie, bineînţeles, pe care sinceritatea le putea folosi fără să mintă ... – şi să privească fiecare lucru ca şi cum nu-l mai văzuse niciodată. El nu căuta pitorescul şi tot ce părea excesiv, iar munţii, lacurile îl lăsau nepăsător, după cum ne informează Leslie. Era un poet şi un moralist. « Niciodată în viaţa mea n-am văzut un lucru urît, spunea el; dacă forma unui obiect este ceea ce vrea ea, atunci lumina, umbra şi perspectiva o vor face întotdeauna frumoasă. »

Orice tentativă de organizare sau de *înfrumuseţare* în vederea unui efect îl indignează ca ceva necinstit, ca o necuviinţă, ca o impietate. Artis- 173 tul trebuie să fie un contemplator ingenuu, aproape pasiv, aşteptînd starea de graţie, convins că natura, asemenea lui Isis, nu-şi ridică niciodată pe deplin vălul, nici chiar în supremele sale revelaţii. Starea de graţie trebuie solicitată, dorită într-un elan de umilinţă pioasă, căci frumuseţea se lasă violentată. « Niciodată nu i s-a îngăduit unui om trufaş să vadă natura în deplina ei frumuseţe. » Este o declaraţie la care ar fi putut să subscrie şi William Blake.

S-ar putea alcătui o culegere emoţionantă cu spusele lui Constable; chiar dacă în conferinţele sale a devenit didactic, el nu dă lecţii, ci mai degrabă nişte chei care să ajute pătrunderea în lumea tainică a lucrurilor. Nu vorbeşte pentru nişte eventuali discipoli, ci monologhează vrînd parcă să-şi reamintească adevăruri eterne, secretele unei înţelepciuni străvechi, avertismentele primite de la natură în timp ce se plimba, cu toate simţurile treze, căci în cazul său, olfacţia şi sensibilitatea tactilă a palmelor, a buricelor degetelor sînt la fel de vigilente şi de ascuţite ca şi viziunea. Diversitatea inepuizabilă a lucrurilor şi a momentelor îl umple de încîntare şi de uimire: «De cînd e lumea nu există două zile care să semene, nici măcar două ceasuri, şi nu s-au văzut vreodată două frunze aidoma pe acelaşi copac ». A te cunoaşte, în limitele tale exacte, dar şi a şti pînă unde se pot întinde propriile-ti puteri înseamnă, după părerea sa, a fi mare. În modestia lui însă, Constable era încredinţat că mare nu-i ceea ce e mare în sine. Mare este în acest caz, acea *maniera grande* a italienilor, a lui Salvator Rosa, a lui Poussin, a lui Hobbema. Dar cînd spunea « arta mea mărginită se află sub fiece gard de mărăcini, în fiece potecă », el o definea, fără să pretindă acest lucru, ca o adevărată căutare a infinitului, căci în realitate arta sa era tot atît de nelimitată ca şi natura însăşi. Stupoarea provocată printre artiştii francezi de marea expoziţie engleză din 1824, de la Luvru, a cărei influenţă a fost atît de puternică încît a îndrumat romantismul francez pe o cale pe care şovăia să se angajeze, demonstrează că marele 174

biruitor al acestei manifestaţii, Constable, era considerat în Franţa drept romanticul prin excelenţă. Succesul său la Paris a depăşit simţitor succesul pe care îl putuse obţine în ţara lui şi care rămîne destul de modest. Englezii au beneficiat întotdeauna de o prejudecată favorabilă în Franţa, unde anglomania dobîndise consistenţa unei adevărate tradiţii, dar expoziţia din 1824 răspundea unor preocupări estetice profunde, unor căutări încă nehotărîte şi vagi; artiştii

francezi au recunoscut aşadar în Constable pe romanticul pe care l-ar fi dorit născut la Paris, iar în maniera sa de a trata peisajul, o libertate însufleţită şi sinceră, o prospeţime a sensibilităţii şi a emoţiei cum nu se mai pomenise pînă atunci în Franţa; pe deasupra, e ştiut cît de prompţi sînt de obicei francezii atunci cînd e vorba să-i laude pe străini pentru calităţi pe care le defăimează bucuros la compatrioţii lor. Englezii erau totuşi mai accesibili romantismului, căci gustul lor nu fusese sterilizat de neoclasicism şi de uscăciunea academică. Tot aşa cum arhitectura gotică rămînea stilul lor naţional, mai ales pentru edificiile religioase, sensibilitatea lor la natură era directă şi spontană şi ca atare puteau să recunoască natura mai bine decît alţii în arta care o înfăţişa în frumoasa şi emoţionanta ei realitate. Cu toate acestea, Constable era prea «natural» pentru o societate de colecţionari şi de critici care continuau să privească peisajul englez cu un ochi format de pictura olandeză şi franceză din secolul al XVII-lea şi de aceea a barocilor italieni, care dramatizau bucuros. Dimpotrivă, în primele peisaje ale lui Constable constatăm un sentiment al adevărului cu totul, lipsit de orice determinare sentimentală; el nu dramatizează natura ca s-o pună la diapazonul sentimentelor sale, care de altminteri nu sînt decît în mod cu totul excepţional dramatice. Iubeşte mai presus de orice natura paşnică şi fericită pe care n-o implică nici una din consideraţiile metafizice care le plac atît de mult germa- 175 nilor.

El însuşi devine natură, copac, pajişte, se metamorfozează fără eforturi în lucrurile pe care le iubeşte, şi se izolează tot mai mult de societatea oamenilor pe măsură ce se cufundă mai adînc în acea comuniune cu lucrurile şi cu natura, dobîndind, pentru a le percepe şi înţelege, simţuri noi, poate pe cele ale puiului de ciută şi ale cio- cîrliei, cu care îl compara Ruskin. Stilul său pictural amplu, întemeiat pe ceea ce a devenit el însuşi, pe ceea ce reprezintă el, este format şi deplin, în toată perfecţiunea sa, încă de pe vremea cînd pictează, în 1806, *Malvern Hall* (National Gallery, Londra), unde respiraţia largă a cîmpiei englezeşti se dilată în seninătatea unui peisaj în care arta grădinarului colaborează cu natura însăşi în modul cel

mai liber şi mai fericit. Totuşi, pare mai atras de întinderea nesfîrşită a cerului şi a apei aşa cum i se arătau coastele Mînecii, de acea luminozitate a atmosferei umflate de umezeală, pe care şi-o apropie prin toate simţurile şi în care surprinde acele jocuri de lumină şi de umbre ce-l invită să scruteze, spiritual şi tehnic, ceea ce numeşte el « clarobscurul naturii». Viziunea lui are în acelaşi timp virtuţile analizei care disociază culorile – Delacroix fusese frapat de afirmaţia lui Constable potrivit căreia «superioritatea verdelui pajiştilor ţine de faptul că el este compus dintr-o multitudine de nuanţe de verde »—, şi energia acelei sinteze de energii cromatice care înfloresc în toate tonurile şi în toate sonorităţile acestei orchestrări de nuanţe brune, verzi şi albe.
El aspiră la « percepţia pură a faptului natural», dar nu ar putea s-o realizeze asemenea impresio- niştilor, căci în sinea lui zace, în mod inconştient desigur, un sentiment religios al artei, o devoţiune panteistă faţă de elemente, faţă de cer, în primul rînd, care este, cum spune el « purtătorul cheii, diapazonul, organul principal al sentimentului». Peisajul englezesc îi apare ca o făptură vie, imensă şi multiformă, înzestrată în acelaşi timp cu stabilitatea esenţială a stîncilor înrădăcinate în adîncul pămîntului şi cu mobilitatea neistovită a crengilor, a norilor, a apelor. Cam pînă la vîrsta de patruzeci de ani, se vrea realist, dar pe măsură ce dobîndeşte conştiinţă tot mai limpede şi mai amplă a muzicalităţii acelor cîmpuri englezeşti pe care n-a vrut să le părăsească niciodată, romantismul implicit, existent încă în tablourile anterioare anului 1820, îşi dă frîu liber pînă cînd, spre sfîrşitul vieţii, sentimentul tragic, pe care îl ţinuse cu prudenţă departe de opera sa şi de sine însuşi, sfîrşeşte prin a-l învinge. În 1830, a pictat *Groapa de la Helmingham Park* (Tate Gallery), care este o mărturie a neliniştii sale şi presimţirea prăpastiei ce se apropie de el din cînd în cînd. Misterioasă şi malefică, această gură mare de întuneric căscată sub stejari şi adîncită de apele moarte ale gropii, indică noua direcţie spre care se îndreaptă acum sensibilitatea lui Constable şi arta sa. Stăpînirea pe care o impunea sentimentelor sale, şi care îi interzicea să resimtă alte pasiuni decît cele

simţite de natura însăşi, s-a încovoiat în faţa acestei spaime ce irumpe şi apare mai vădit încă în *Hadleigh Castle*, din 1829 (National Gallery, Londra), unde ruina englezească aduce cu un burg renan, şi unde, prin spiritul ce însufleţeşte tabloul, dacă nu prin tehnica foarte originală, aproape că se întîlneşte cu romantismul german.

Mai neglijat de amatorii englezi decît oricare alt tablou de Constable, *Hadleigh Castle* ne emoţionează ca un testament romantic al unui artist care lasă acuma să se năruie barierele ce stăvileau înainte vreme invazia pateticului în arta sa. Cîmpul întins şi lutos, marea părînd să-şi îngroaşe valurile cu mîl din străfunduri, corbii în zbor jos, cerul apăsător şi închis învăluie donjonul prăbuşit într-o atmosferă aproape supra-naturală, copleşitoare pînă la nelinişte. Acest tablou este o provocare aruncată amatorilor englezi, naturii, reivire la suprafaţă a spaimei şi a fricii pe care nevinovăţia aparentă a naturii i le ascunsese. Acum ea îi întinde o oglindă în care nu mai poate vedea altceva decît propria tulburare a conştiinţei sale, în ciuda izbucnirilor scînteietoare de tinereţe şi de geniu care îl mai exaltă deseori şi pentru care acuarelele – *Old Sarum* de la Victoria and Albert Museum, 1834 – oferă cele mai bune exemple. Cu *Hadleigh Castle*, romantismul lui John Constable atinge o culme pe care n-o mai poate depăşi: este una dintre cele mai înalte pe care putea urca romantismul englez şi-i frumos că pentru a se înălţa pînă acolo el s-a unit cu puiul de ciută şi cu ciocîrlia. Tradiţia ne încredinţează că Delacroix a modificat peisajul *Masacrelor din Chios* după ce a văzut picturile lui Constable expuse la Salonul din 1824: este cît se poate de evident că arta lui Delacroix şi-a celor mai mulţi dintre romanticii francezi a avut revelaţia unei viziuni a naturii pe care Franţa n-o cunoscuse niciodată. Delacroix studiase, e adevărat, tabloul baronului Gros înfăţişîndu-l pe Napoleon pe cîmpul de bătălie de la Eylau, căci în acelaşi spirit pictează şi el colinele brune şi cenuşii, smîrcurile pătate de zăpadă ale cîmpiei de la Nancy, unde avea să moară Carol Temerarul. Putem spune că atunci, în 1807, pe cîmpul de bătălie de la Eylau, imaginat şi reprezentat de Antoine-Jean Gros ca un

vizionar – deşi nu-l văzuse niciodată – peisajul francez a arătat o fizionomie nouă şi, în acelaşi timp, un spirit, o semnificaţie încă necunoscute.

După unsprezece ani, a urmat acea coborîre strivitoare a crepusculului pe o mare zbuciumată de furtună, pe care Gericault n-ar fi putut s-o cunoască studiind documentele naufragiului, şi pe care tot la modul vizionar a imaginat-o şi el arătînd odată cu *Pluta Meduzei*, şi cu şase ani înainte de expoziţia Constable, ce înseamnă un peisaj dramatic, acordat cu pasiunile şi cu spaimele omului. în sfîrşit, în 1831, *Bătălia de la Nancy*, în care Delacroix desfăşura înţelegerea magistrală a unui peisaj tragic ce nu datora nimic peisajului german, pe care nici nu-l cunoştea de altfel. Comparaţia dintre marea pînză de la Muzeul din Nancy şi schiţa aparţinînd Muzeului Carlsberg din Copenhaga dovedeşte că aici, ca

şi în *Intrarea Cruciaţilor*, încheierea definitivă adaugă ideii iniţiale puternica ei orchestraţie de forme şi de culori fără să modifice şi nici să atenueze *impresia*, care se află la originea acestui peisaj.

Trecerea de la impresie la expresie urmează în picturile lui Delacroix un drum sinuos extrem de complicat. Peisajele gratuite, adică cele pe care le pictează pentru propria lui plăcere şi pentru ele însele şi care nu sînt menite să folosească într-o mare compoziţie, sînt rareori *inspirate;* ele reprezintă documente luate pe viu, luminate de o sensibilitate întotdeauna proaspătă şi ascuţită care reacţiona puternic în contact cu natura. Astfel, mai ales în marinele din ultimii săi ani, Delacroix ajunge să păşească uneori în fruntea impresioniştilor, ca un precursor, ce va fi curînd urmat. Totuşi, peisajele sale nu trăiesc într-adevăr decît atunci cînd introduce în ele un element uman, necesar, pare-se, pentru a provoca acea fulguraţie poetică ce însufleţeşte natura şi-o face să vibreze. Oricît de accesorie ar fi, prezenţa figurii omeneşti dă tot sensul tabloului. Admirabila *Haltă a călăreţilor turci in pădure* (1858, Cleveland Museum of Art) este cel mai bun exemplu: *e nevoie* de existenţa unor personaje pentru a încerca, în acea pădure, emoţia resimţită de Delacroix el însuşi în faţa acelui

colţ de natură, şi pentru ca privitorul să regăsească, prin mijlocirea lor, impresia pictorului şi s-o simtă la rîndul său, direct, în aceeaşi măsură ca printr-un personaj interpus. Pentru aceleaşi raţiuni, personajele lui Caspar David Friedrich, care nu erau necesare compoziţiei – bunăoară autoportretul în pantaloni albi din *Peisaj cu curcubeu* – joacă acelaşi rol ca şi călătorii şi schimnicii care jalonează itinerarele peisajelor din epoca dinastiei Song: ei ocupă locul destinat privitorului exact acolo unde acesta va trebui să se instaleze în aşa fel încît contemplaţia şi desfătarea lui să poată atinge efectul maxim. Peisajul nu e încă dramatic atîta vreme cît 179 personajele care se plimbă ori se odihnesc acolo

nu-şi aduc pasiunile cu ele, într-un cuvînt, atîta vreme cît între ele şi peisaj nu există decît un acord formal de obiect şi culori. Dimpotrivă, cînd sentimentul tragic însufleţeşte personajul, acesta se exprimă în maniera cîntăreţului sau a intrumentului solist pe fondul sonor al unei orchestre în care toate sunetele se armonizează într-o unitate desăvîrşită. Peisajul *răspunde* atunci apelului lansat de eroul romantic naturii întregi, pentru a o invita să ia parte la bucuriile, la suferinţele sau la spaimele care îi zbuciumă inima. Prin aceasta, Delacroix se deosebeşte de germani ca Blechen, Oehme, Friedrich, Carus, ale căror peisaje pustii sînt tot atît de dramatice ca şi cînd ar fi însufleţite de nişte personaje aruncate într-o acţiune violentă: peisajul lui Delacroix nu vibrează tragic decît atunci cînd este implicat într-o tragedie omenească. E tocmai ceea ce conferă Cornului de Aur din *Intrarea Cruciaţilor* acea gravitate sinistră, somptuoasă şi funebră; e, de asemenea, ceea ce face să cînte ca un codru de vis şi de legendă de Hans von Marées peisajul împădurit din *Marphise* (1852, Baltimore Walter Arts Gallery), în care parcă auzi răsunînd în acorduri de lăute şi oboi versurile lui Ariosto, şi care amestecă de-a valma cu puterea unui cataclism marinele turneriene din diversele versiuni ale lui *Hristos pe lacul Ghe- nizaret.*

Pentru pregătirea acestei ultime compoziţii, co-

mandate de contele Grzymala, prieten, ca şi Delacroix, cu Chopin şi cu George Sand, pictorul a folosit observaţiile şi studiile făcute la Dieppe, în timpul diferitelor sale treceri pe acolo între 1851 şi 1855 – realizarea proiectului pentru Hristos fiind începută probabil în 1853. Se pare totuşi că el a lăsat deoparte şi a uitat studiile făcute după natură, căci furtuna pe care a pictat-o e tot atît de vizionară ca şi cea din *Meduza*.

De altminteri, ştim din jurnalul lui Delacroix, că studiile sale de marină erau executate îndeobşte din memorie, în atelier; le adăuga atunci poezia lui personală, sensibilitatea lui lirică, dar 180 reprezentarea elementelor nu devenea într-adevăr patetică decît în clipa cînd pictorul o orchestra în raport cu marele eveniment omenesc ce constituia centrul şi raţiunea ei de existenţă. Observăm totuşi că lărgindu-se la dimensiuni grandioase, această emoţie simţită sau imaginată în acord cu natura se atenuează şi, într-o anumită măsură, se potoleşte. Transpunerea aceluiaşi peisaj din studiu sau din tabloul de format mic la monumentalitatea *Bătăliei de la Nancy* ori a *Intrării Cruciaţilor* se împlineşte în sensul unei clasicizări a emoţiei, a unei dominări a impulsului romantic. Astfel, Delacroix aduce la un *grand- style* ceea ce la origine fusese doar o impresie dramatică, şi aceasta e şi mai evident atunci cînd trecem de la marile compoziţii la picturile murale.

La Biblioteca Palatului Bourbon şi la Biblioteca Luxembourg, ca şi la Capela Sfinţilor-îngeri, de la Saint-Sulpice, peisajul dobîndeşte o simplitate de colorit şi de caracter, devenită necesară probabil din cauza tehnicii «picturii mate » pe care o folosea aici Delacroix, dar şi mai mult încă pentru faptul că această vastă expansiune a impresiei şi-a sentimentului se împlineşte într-un fel de seninătate intensă. Remarcăm atunci că, urmînd un aparent paradox, detaliul formelor şi al culorilor pe care o pînză de proporţii reduse îl topeşte în omogeneitatea expresiei dramatice, îşi reia aici întreaga valoare şi autoritate. Copacul uriaş în jurul căruia se ordonează lupta lui Iacob cu îngerul, vegetaţia bogată şi muzicală de pe cupola de la Luxembourg, lanţurile de munţi

albaştri ce închid orizontul hemiciclului lui Orfeu de la Palatul Bourbon, sînt nişte fragmente de natură de-o sinceritate şi de-o vivacitate aproape naturaliste. Reconstituind formele naturii la aceleaşi dimensiuni – cînd e vorba de copaci... – pe care le au şi în natură, Delacroix obţine aici, într-o construcţie clasică şi un sentiment romantic, o vibraţie, un freamăt al luminii, o impregnare a formelor chiar cu această lumină, în care sînt
conţinute descoperirile impresionismului şi ambiţiile divizionismului şi este cazul să reamintim că acesta e momentul cînd cercetările lui Chevreul cu privire la lumină şi culori erau în plină desfăşurare.

*

Despre Joseph Anton Koch s-a spus adeseori că este părintele peisajului romantic; e adevărat, din mai multe puncte de vedere, căci dacă lui îi datorăm descoperirea muntelui ca element de frumuseţe dramatică, tot el ne face să simţim în priveliştile sălbatice ale Tirolului său natal sau ale Oberlandului bernez, pe care l-a iubit atît de mult, acele prezenţe invizibile, acele energii misterioase care îi ţineau tovărăşie lui Giovanni Segantini pe podişurile pustii şi bătute de vînturile Malojei şi-l însoţeau încet-încet spre moarte. Tot Koch a readus la loc de cinste aşa- numita *pastorală eroică* a barocilor, căreia secolul al XVIII-lea rococo îi substituise idila cîmpe- nească şi pitorescul ruinelor. Pe de altă parte, el a fost inspirat în mod constant de cărţile pe care le citea, şi foarte dornic să mute pe pînză «subiectul» tragic ce-l emoţionase în poemele sale preferate.
Ştia pe dinafară Divina Comedie şi-o recita cu «nespusă înfocare», ne încredinţează contemporanii săi. Ariosto şi Tasso îi erau de asemenea familiari. Pe bună dreptate, el considera *Don Qaijote* drept una dintre cele mai mari cărţi ale lumii, şi era atît de legat de Cavalerul Tristei Figuri încît, într-una din pastoralele sale eroice în manieră italienească, îl înfăţişează, urmat de scutierul său, străbătînd destul de paradoxal un colţ de *campagna* romană. Cititor al lui Homer,

Koch prefera totuşi *Nibelungenlied*, foarte proaspăt reînviat de von der Hagen şi pe care îl citea în versiunea arhaică, iar Ossian înflăcăra visele sale ca şi pe cele ale tuturor romanticilor. Ştiindu-l pe Napoleon foarte îndrăgostit de eroul gaelic, Koch şi-a propus să ilustreze cu numeroase gravuri, după nişte desene executate între 1797



şi 1802, o ediţie de lux a lui *Fingal* şi a *Temorei*[1] închinată acestuia. Admiraţia pictorului pentru împăratul francezilor schimbîndu-se în ură atunci cînd Bonaparte s-a pretins stăpînul suprem al întregii Europe, ediţia plănuită nu s-a realizat niciodată. Shakespeare se numără şi el printre poeţii săi preferaţi.

Fiecare dintre aceste «inspiraţii» literare avea să-i dicteze un stil diferit: Koch este de-a dreptul baroc atunci cînd descrie vrăjitoarele oprindu-l pe Macbeth şi prevestindu-i soarta dramatică, dar cînd abordează episodul cadavrului lui Guido da Montefeltro pe care şi-l dispută diavolul şi Sfîntul Francisc, el doreşte să trateze acest subiect medieval în maniera de a picta a freschiş- tilor de la Campo Santo din Pisa, fiind de altminteri printre primii care i-a înţeles şi i-a admirat. Koch nu are totuşi vocaţia de ilustrator propriu- zis: pentru el un poem sau o tragedie este mai degrabă un imbold de-a crea, de-a inventa, decît un model pe care îl copiezi transpunînd pe pînză «momentele» cele mai patetice ale cărţii. Trăind mereu pe « culmile » poeziei, într-o zonă de măreţie, de plenitudine şi de sublim, Koch a dat un sens nou intimităţii sale cu muntele, intimitate ce datează încă din copilărie. Preferinţa lui se îndreaptă spre marile înălţimi, cu gheţarii şi crestele lor, acele mari înălţimi pentru care contemporanii săi nu resimţeau decît indiferenţă sau groază şi repulsie.

---

1 *Fingal, an Ancient Epic Poem in Six Books* (Fingal, poem epic străvechi în şase cărţi, 1760), *Temora, an Epic Poem in Eight Books* (Temora, poem epic în opt cărţi, 1762), ambele scrise de James Macpherson şi atribuite unui presupus bard celt, Ossian, au reprezentat un moment **183** cheie al preromantismului englez (N. trad.)

În faţa naturii, este pătruns de un respect religios ce nu exclude însă intimitatea obişnuinţei. Muntele nu-i este străin căci îl cunoaşte sub toate aspectele, de cînd s-a născut, dar el îşi păstrează totuşi taina atunci cînd e vorba de zeii ce sălăşluiesc aici. Pasiunea pentru peisajul panic îl înrudeşte pe Koch cu pictorii Şcolii Dunărene spre care revine inconştient,

printr-o afinitate de caracter; în ciuda aportului estetic al secolelor al XVII-lea şi al XVIII-lea care îl despart de Wolf Huber sau de Albrecht Altdorfer, el are aceeaşi atitudine în faţa naturii neîmblînzite, misterioase, divine. În plus, această concepţie monumentală a naturii, pe care i-a inspirat-o muntele, îi propune un mod de reprezentare viguros plastică, nicidecum anecdotică, puternic structurată, într-un cuvînt *modernă.*

Deşi un *primitiv al muntelui*, în sensul originar al cuvîntului, şi «părintele» unei arte puţin cunoscute şi puţin apreciate pe vremea aceea, în cele mai bune peisaje ale sale din Tirol şi Elveţia, Koch s-a dezbărat de anecdotic şi de descriptiv. Gustul pentru «peisajul compus», în care excela, şi pentru «pastorala eroică» îl împiedică totuşi să transpună aceste genuri altundeva decît în priveliştile italieneşti observate şi reinventate de el. Muntele este mai presus de asemenea jocuri.

Joseph Anton Koch s-a născut în Tirol la Ober- gibeln, în 1768; copil fiind, se împrietenise cu micii păstori, zburdase împreună cu ei printre stînci, le ascultase basmele înfricoşătoare despre duhurile munţilor, imitase picturile lor naive şi sculpturile rustice în lemn. Barocul pitoresc, sclipitor şi în culori vesele al bisericilor săteşti i-a stimulat simţul frumosului. « Natura ţinutului meu natal, spunea el, îmi însufleţise fantezia şi adeseori am încercat să redau pictural tot soiul de lucruri. » Trimis la Augsburg să uce- nicească la «un biet sculptor sărac», fuge din casa acestuia, părăsind totodată oraşul. Prins, intră la Şcoala Militară din Stuttgart, unde fusese elev şi suferise atît de mult Schiller. în ceea ce-l priveşte pe Koch, « entuziasmul meu pentru artă fu supus la mare caznă ». Peripeţiile neprevăzute ale vagabondajului erau preferabile aces-

tei cazărmi-închisoare, fapt pentru care evadează iar. Pribegeşte mult timp prin Elveţia şi Alsacia, poposind o bucată de vreme la Basel şi la Stras- bourg, trăind de pe urma picturilor pe care le vindea chiar şi pentru o bucată de pîine, cînd un englez interesat de acuarelele lui îl ia cu sine şi-l duce în Italia. Astfel, în 1795, flăcăul ajunge la Roma şi, abia sosit, fuge numaidecît să vadă operele lui Carstens, expuse acolo pe vremea aceea. într-adevăr avea cu ce să-şi stimuleze fantezia şi entuziasmul care nu aşteptau decît prilejul de a se aprinde şi de a arde. Picturile lui Carstens erau scoase din poeme]e lui Ossian – fireşte ! – din *Banchetul* lui Platon, din *Iliada*, din *Faust*, din *Divina Comedie*, din Sofocle. Tratate într-un spirit monumental şi dramatic, michelangelesc, ele erau într-adevăr menite să izbească imaginaţiile romantice şi explică uriaşa influenţă exercitată de pictorul danez, din nefericire, în timpul foarte scurtei sale vieţi, asupra ansamblului artei germane şi scandinave. Şi el a fost un «părinte» al romantismului şi unul dintre maeştrii săi cei mai activi şi mai fecunzi. Într-adevăr, în jurul lui Asmus Carstens regăsim curentele ce duc la Fiissli, la Blake, la Flaxmann, la Runge, la Friedrich, la nazareenii. Acest pictor care aproape că n-a pictat – toată opera lui se rezumă la vreo cîteva uriaşe cartoane desenate – a marcat cu amprenta sa aspectele cele mai variate ale esteticii romantice. Posedăm o copie a lui Koch după *Vîrsta de aur* a lui Carstens, în care fervoarea pentru Michelangelo combină elementele specifice individualităţii maestrului danez: voinţa de a fi clasic, un năvalnic temperament baroc şi patetismul dus la suprema sa intensitate care este autentic romantic. Personalitatea ciudată a lui Jacob Asmus Carstens a fost formată în egală măsură de studiul sculpturilor greceşti, de influenţa lui Fiissli transmisă în lecţiile maestrului său Abilgaard, de lecturile din Homer, Shakespeare, Klopstock, Ossian şi de exemplu lui Giulio Romano, geniul pictorului de la Palazzo del Te fiindu-i mai accesibil, mai apropiat decît acela al maestrului Sixtinei. Fiu de morar, Carstens s-a născut la 10 mai 1754, într-un sat din Schleswig, unde mama lui picta,
cu gingăşie, flori. Primele opere de seamă pe care

le-a admirat au fost, la catedrala din Schleswig, tablourile lui Jiirg Ovens, un discipol al lui Rembrandt.

Rămas orfan de mic copil, Asmus Carstens e trimis de tutorele său ca ucenic la un negustor trufaş şi aspru. Spre norocul său, îl întîlneşte pe Tischbein care, uimit de talentele sale, îi propune să-l ia ca servitor în schimbul cîtorva lecţii de pictură: prea mîndru pentru a slugări, tînărul Asmus refuză cu semeţie. Va continua să înveţe singur, cu ajutorul cărţilor şi al gravurilor. Astfel, cu prilejul unei călătorii de afaceri la Kiel, pe socoteala patronului său, descoperă întîmplător tratatul de estetică al lui Webb despre *Frumosul în pictură* împodobit cu o sumedenie de reproduceri italieneşti din Renaştere. Această descoperire grăbeşte alegerea îndrăzneaţă pe care o va face: aceea de-a abandona comerţul şi de a deveni elevul lui Abilgaard la Şcoala de belle-arte din Copenhaga, instituţie vestită unde s-a format, alături de scandinavi, un foarte mare număr de romantici germani. Asmus Carstens are douăzeci şi doi de ani. Cinci ani mai tîrziu, i se acordă medalia de argint: o refuză, căci voia medalia de aur, încredinţat că o meritase, şi pleacă, ferm hotărît să înveţe singur meseria, pentru a nu fi deformat de reţetele Şcolii. E pasionat după sculptura grecească pe care n-o cunoaşte însă decît din mulaje; contemplarea lui Apolo din Belvedere îi inspiră « un sentiment de veneraţie sacră pînă la lacrimi».

Memoria sa a păstrat atît de bine amintirea acestor statui încît dobîndise, studiindu-le, un simţ al formei extraordinar de viguros. A desena înseamnă a vedea forma, a reprezenta forma exterioară a lumii interioare. Fără model, fără pregătire, el improvizează într-o zi, într-un cerc de artişti din Florenţa, o *Luptă a Lapiţilor cu Centaurii* vrednică de un templu din Atena sau din Olimpia. Visează, firește, să cunoască Italia şi să vadă «antichităţi» adevărate şi, în 1783, pleacă acolo împreună cu fratele său. Puţinii 

lor bani se duc repede: abia sosiţi la Mantova,

departe aşadar de Roma şi de Florenţa, rămîn fără o leţcaie. Sînt nevoiţi să se întoarcă în Danemarca; neputînd ajunge la Michelangelo, va fi reuşit cel puţin să-l vadă şi să-l venereze pe Giulio Romano şi Palazzo del Te, cu impetuosul lui dramatism baroc, îi va rămîne cum spunea el «stea călăuzitoare» după ce se va fi întors în nordul posomorit şi ceţos.

Cu toate acestea, Carstens încearcă să se aclimatizeze în ţările nordice; se instalează întîi la Liibeck, unde un poet popular al cărui fiu va fi nazareanul Overbeck, îl ia sub ocrotirea sa, apoi la Berlin unde se împrieteneşte cu fraţii Genelli care îl ajută să intre la Academie ca profesor de pictură decorativă. În sfîrşit, în 1792, pleacă la Roma unde îl cunoaşte pe tînărul său compatriot Throwaldsen. Lucrează cu atîta înverşunare încît după numai şase ani de la intrarea sa în Cetatea Eternă, şi unul de la expoziţia care a dezlănţuit entuziasmul lui Koch, acest prodigios creator de forme titanice moare istovit, la 26 mai 1796, în vîrstă de patruzeci şi doi de ani în faţa picturii neterminate a *Vîrstei de Aur*, ironic paradox simbolizînd parcă prăbuşirea acestui visător al Pămîntului Făgăduinţei chiar în faţa porţii Canaanului.

Acesta a fost maestrul ales de tirolezul Koch dintre artiştii care locuiau la Roma. Elementul sculptural al artei lui Carstens, care făcuse şi vreo cîteva statui şi, mai ales, o Atropos pentru mormîntul lui Friedrich al II-lea, geniul cu care însufleţea spaţiul în compoziţiile sale, ca Michelangelo însuşi, semnificaţia simbolică a tablourilor pe care le explica, le *traducea* în cuvinte foarte exacte, – despre *Noaptea şi copiii săi* şi despre *Naşterea Luminii*, de exemplu, aflate, ca şi ansamblul operelor lui Carstens, la Weimar –, aveau să atragă şi să fascineze un artist ca Joseph Anton Koch care examinase, de asemenea, desenele sale pentru *Gotterlehre* de Karl Philipp Moritz şi *Mitologia* lui Rammler, îi ascultase 187 poemele, căci Carstens a scris mult, cîntece skaldice *, epopei în spiritul *Cîntecului Nibelun- gilor.* Renaşterea romantică a antichităţii, doctrina

dionisiacă a lui Nietzsche, teoriile lui Bachofen şi Burckhardt precedîndu-i pe Otto, Rode şi Willamowitz-Molendorf, vor orienta spiritele într-o direcţie pe care, la vremea sa, Carstens o indicase. Rămas fără maestru după moartea lui Jacob Asmus, Koch se duce în atelierul lui Gottlieb Schick, un clasic conform voinţei şi spiritului lui Goethe, şi care lucrase cu David la Paris. Dar nimeni nu putea înlocui o personalitate atît de viguroasă ca aceea a danezului; nici chiar Wächter, pe care Koch îi admira mult şi care, din 1793 pînă în 1796, îl frecventase cu asiduitate pe Carstens, îi studiase operele şi primise sfaturile sale. Tabloul său intitulat *Coborîrea în mormînt*, o compoziţie stranie, stîngace şi prost echilibrată conţine totuşi bucăţi minunate, vrednice aproape de Capela Sixtină; mai originală, mai puternică, mai impresionantă decît faimoasa *Coborîre în mormînt* a lui Cornelius, desen în spirit rafaelit căruia îi lipseşte vigoarea surdă, intensitatea vizionară a lui Wächter.

O bucată de vreme Wallis păru în stare să-l înlocuiască, în ochii lui Koch, pe Carstens, tînărul maestru dispărut atît de timpuriu şi al cărui discipol fusese şi el. « Peisajele ossianice » ale lui Wallis, compoziţiile sale «medievale», destul de extravagante, l-au interesat pe Koch, care ne-a lăsat o descriere ciudată a tabloului său intitulat *Ave Maria*, dispărut din nefericire, şi din care n-a rămas decît un studiu în acuarelă. Potrivit descrierii sale, ne putem reprezenta acest *Ave Maria* în care Wallis îngrămădise toate « accesoriile» romantice imaginabile, clarul de lună, adolescenţii în tunici medievale, dubla fleşă gotică a unei catedrale, nişte schimnici într-o pădure... Acestea sînt lecţiile şi influenţele care au contribuit la formarea esteticii şi a tehnicii lui Koch,

> care, la rîndul lor, s-au răsfrînt atît de puternic asupra întregului peisaj romantic german. Cunoaşterea lor era necesară pentru a înţelege natura operei sale care este, în mod esenţial, aceea a unui peisagist. Vom deosebi totuşi patru categorii diferite de peisaje, în această operă: peisajul narativ, compus, inventat sau reinventat pe baza unor date obiective reale; peisajul văzut, exprimat imediat conform impresiei resimţite de

pictor în faţa lui; peisajul compozit, văzut şi totodată imaginat, reprodus şi compus; în sfîrşit, peisajul dramatic, pornind de la pastorala istorică sau legendară în care anecdota are uneori aceeaşi importanţă ca şi peisajul însuşi. Dintre toate, ne interesează mai mult, evident, peisajul, acel peisaj romantic inventat de Koch.

Într-un peisaj dramatic, *Fingal luptînd cu fantoma Lodei* (Berlin) ca şi în *Vrăjitoarele lui Macbeth* (Wupperthal-Elberfeld), violenţa tragică a acţiunilor omeneşti stîrneşte elementele naturii; furtuna se acordă astfel cu pasiunile tumultuoase dezlănţuite de aceste acţiuni. Marea frămîntîndu-şi talazurile, fulgerul străpungînd munţii sporesc cu patetismul lor violenţele unui peisaj convulsionat. Peisajul compozit, în schimb, întruneşte cam stîngaci episoadele unei idile sau chiar ale mai multor idile în manieră italienească, avînd drept fundal un munte din Oberlandul bernez. Să reamintim, cu acest prilej, că sosit în Italia, în 1795, Joseph Anton Koch trăieşte aici pînă la moartea sa din 1839, exceptînd o şedere de trei ani la Viena şi în Tirol, din iunie 1812 pînă în octombrie 1815; toate peisajele din Elveţia sau din Tirol pictate în Italia au fost făcute din imaginaţie sau după schiţe vechi, cum este cel executat la Roma în 1817 şi semnat semnificativ *J. Koch tyrolese*.

Dacă peisajelor sale dramatice şi chiar celor compozite le putem reproşa că sînt contaminate uneori de literatură, reproşurile acestea sînt îndreptăţite şi în cazul anumitor pastorale eroice şi al peisajelor compuse, inventate sau reinven- 189 tate după ce fuseseră observate. S-a remarcat în ce măsură elementele compoziţiei sînt dispuse într-o ordine ce aminteşte succesiunea strofelor dintr-un poem, ca şi cum tabloul s-ar citi bucată cu bucată, episoadele anecdotei fiind adunate laolaltă arbitrar; se poate spune, de asemenea, că porţiunile de peisaj juxtapuse în tablou se deosebesc între ele în raport cu emoţia exprimată de grupul personajelor care «joacă» strofa. Aceasta e foarte evident în *Peisajul roman* pur

fantezist, de la Essen, în *întoarcerea lui Iacob* (Leipzig), în *Peisajul cu Don Quijote* (distrus în incendiul din 1931).

Dimpotrivă, peisajele de munte, scutite de orice infiltraţie literară, pur obiective şi dictate de un sentiment al naturii foarte puternic şi foarte nou, impun admiraţiei noastre o manieră aproape naivă de-a privi lucrurile şi-o sinceritate pasionată care le iubeşte aşa cum sînt ele, nemaiavînci nevoie de nici un fel de afabulaţie pentru a fi emoţionante. Şi, într-adevăr, sînt cu atît mai emoţionante cu cît elementul uman apare aici mai discret, iar muntele îşi manifestă singurătatea majestuoasă. *Defileul Grimsel* (pe vremuri la Leipzig), *Cascada Schmadribach* (Leipzig), *Valea Lauterbrunnen* (Dessau), *Wetterhorn* (colecţia O. Reinhardt, Winterthur), exemplifică cel mai bine această sobrietate despuiată de orice apel la pitoresc.

Koch a simţit şi a exprimat energiile telurice răvăşind şi transformînd stîncile şi gheţarii, ca poet nu ca geolog, dar poetul trăieşte în acelaşi ritm cu pămîntul şi frumuseţea sălbatecă a înălţimilor însingurate, aduce mărturia unei comuniuni grandioase cu elementele. Singur cu muntele, artistul simte în el acea emoţie «romantică» eliberată de orice datorie faţă de Poussin sau de italienii din secolul al XVII-lea şi al XVIII-lea, de care mai aminteau pastoralele eroice şi peisajele strofice. În reprezentarea stîncilor de la Wetterhorn, se mai simte încă o anumită stîngăcie şi Koch se temea să lase gol primul plan al întinsei Văi Lauterbrunnen; ca atare, va pune aici un cîntăreţ alpin din corn şi auditoriul său, dar, în



> această privinţă, trebuie să notăm cît de preocupat este pictorul de valoarea sonoră a peisajului, şi de muzica exterioară pe care o aduce aici vrînd parcă să ilustreze muzica interioară trezită în el de contemplarea gheţarilor îndepărtaţi. Apa ce murmură şi cîntă lipseşte rareori din tablourile lui Koch; de aici şi predilecţia sa pentru micile cascade de la Tivoli, pe care le-a

pictat în mai multe rînduri.

Participarea muzicii imaginate şi a muzicii naturale, muzica elementelor, constituie unul dintre aspectele cele mai reale şi eficient romantice ale acestei arte, iar cînd peisajul îşi desfăşoară larg toată plenitudinea şi splendoarea sa, ca în *Schmadri-bachfall*, de la Leipzig, unde un singur călător, izolat în imensitatea pădurilor şi a falezelor stîncoase, indică proporţiile, admirăm amploarea stilului şi claritatea robustă ă geniului. Astfel, Koch a arătat drumul celor două mari curente care au însufleţit peisajul romantic german: curentul patetic şi curentul idilic, în care natura este iubită pentru blîndeţea emoţiilor trezite în noi şi pentru acea exaltare voioasă ce urmează acestora; în primul curent, printre descendenţii lui Koch se numără Ferdinand von Olivier, Karl Rottmann, Ferdinand-Georg Wadmiiller, precum şi elveţienii Calame, Agasse, Diday. Deşi operele lui Caspar Wolf nu se bucură de celebritatea acelora ale lui Joseph-Anton Koch, ar fi nedrept să nu-i acordăm acestui pictor elveţian care, în multe privinţe, apare ca adevăratul precursor al « muntelui romantic », locul meritat în studiul nostru despre peisajul romantic. Într-adevăr, Wolf s-a născut la Muri, în 1735, deci cu treizeci şi trei de ani înaintea tirolezului, şi chiar dacă muzeele ce posedă pînze de-ale sale sînt destul de rare, aceste pînze îl fac totuşi vrednic de un renume şi de-o admiraţie pe care n-am putea să i le refuzăm fără a-l nedreptăţi. Cu toate că şi-a petrecut mulţi ani de viaţă compunînd pentru un editor din Berna, Wagner, *vederi* ce se vor mai ales documentare, şi că şi-a 191 încheiat viaţa ca pictor-decorator foarte căutat
în regiunile renane, Caspar Wolf este, mai mult decît Koch, un *inspirat:* el caută şi tălmăceşte cu o trăire lăuntrică plină de emoţie aspectele misterioase şi dramatice ale marilor înălţimi. Niciodată cascadele îngheţate urmărindu-şi murmurul tainic sub coaja verde-albăstrie a gheţarilor n-au fost interpretate cu atîta forţă şi solemnitate ca în *Iarnă la Geltenbach*, de la Fundaţia Reinhardt din Winterthur. De asemenea, rareori s-a întîmplat ca tehnica picturală să se adapteze atît de genial intuiţiei lirice despre lumea elementară, în peisajele sale de mici dimensiuni unde

tragedia naturii se adînceşte chiar dincolo de vizibil, spre un univers real şi totodată vizionar, în care nu-l egalează nici unul dintre contemporanii săi, Koch aflîndu-se încă sub influenţa italienilor şi a « pastoralei eroice » pe vremea cînd maestrul din Muri picta incomparabilul său *Gheţar inferior de la Grindelwald* (Fundaţia O. Reinhardt, Winterthur).

Din vremurile îndepărtate, cînd geniul baroc al pictorilor-lăncieri din Elveţia secolului al XVII-lea, Urs Graf, Niklas Manuel Deutsch folosea munţii impresionanţi din ţara acestora ca << fundal » şi ca decor pentru « documentarele » lor războinice şi pentru alegoriile păgîne sau creştine, pictura elveţiană nu prea folosise ciudăţenia solemnă şi înfricoşătoare a acestor peisaje, care probabil că intimidau prea tare şi erau prea exagerate pentru a deveni frumuseţi. Acuarelistii din secolul al XVIII-lea, J. J. Bieder- mann, cei doi Gabriel Lory, Johann Ludwig Aberli, J. J. Hürliman nu depăşeau îndeobşte limitele anecdotei şi ale idilei, într-un spirit de sensibilitate realistă şi totodată poetică, *à la Rousseau*, foarte caracteristică acelei epoci. Lucrurile se schimbă odată cu apariţia, în prima jumătate a secolului al XIX-lea, a unei noi generaţii autentic romantică, dominată mai ales de numele lui Maximilien de Meuron, al lui François Diday, al lui Jacques-Laurent Agasse şi al celui mai mare dintre ei, Alexandre Calame. Meuron e încă un « pictor de gen » care prezintă,

> faţă de înaintaşii săi, avantajul de a fi ales marile înălţimi şi îndrăzneala de a fi mers să-şi împlînte şevaletul pe creste şi gheţari, în plină viforniţă, înregistrînd astfel după natură, am putea spune, dezlănţuirile înfricoşătoare ale naturii. Alături de el, amabilul Agasse, îndrăgit de englezii care vizitează Elveţia pentru latura precisă şi rafinată în acelaşi timp a artei sale, emoţionează clientela britanică mai ales, căreia nu-i plăceau « excesele » lui Turner. Nici Diday nu se înalţă prea mult peste vederile documentare viguroase şi exacte ca faimoasa *Cascadă de la Pissevache* (Muzeul din Geneva) şi *Mont-Blanc văzut de la Sallanche* (acelaşi muzeu), nu prea deosebit de *Vederea din Salèves* a «turcului» Jean-Etienne Liotard, excesiv

de interesat de enigma chipului omenesc pentru a acorda, în general, o atenţie deosebită naturii.

Dimpotrivă, odată cu Calame, limitele pe care încă şi le mai impuneau romanticii minori elveţieni, din înţelepciune, din timiditate, din dragoste de măsură sau, poate, din neputinţa de a înfrunta tragicul, sînt depăşite; Calame s-a inspirat dintr-un sentiment tragic al naturii care, pînă la Bôcklin, Hodler şi Segantini, va rămîne străin celor mai mulţi dintre compatrioţii săi. El stabileşte astfel o « punte » între peisajele bîntuite ale lui Graf şi ale lui Deutsch şi supra- naturalizarea realului pe care o observăm în *Avalanşa* lui Hodler (Muzeul din Soleure) precum şi în tabloul său intitulat *Muntele Jungfrau in ceaţă*, de la Geneva.

Se pare că lui Calame îi plăcea, ca şi lui René, eroul lui Chateaubriand, să asiste la dezlănţuirea « furtunilor dorite » şi a resimţit, înaintea lui Boc-klin, vehemenţa panică a unei naturi în care omul, vizitator neînsemnat, se simte ca un intrus. Ca şi lui Maximilien de Meuron, îi plăceau furtunile în munţi, avalanşele, viscolele, numai că niciodată nu le pune în legătură cu o anecdotă familiară. Universul lui se situează, s-ar crede, dincolo de locurile pînă la care urcă temeri- 193
tatea alpiniştilor. Umanitatea e absentă de pe piscurile austere învăluite în nori, de pe cîmpiile strivite de arşiţă (Vara pe cîmpie, 1850, Muzeul din Geneva), de pe masivii scînteind de albeaţa gheţarilor, în pîclele groase din care se înalţă o stîncă golaşă.

Furtunile ce reprezintă pentru el «momentele» cele mai caracteristice ale muntelui au izgonit din peisaj seminţia insignifiantă a oamenilor. Singurătatea nesfîrşită a acestor înălţimi pe care Ivoch şi Wolf le presimţiseră şi pe care Friedrich le va înfăţişa la rîndul său în toată tristeţea lor sălbatecă, inspiră cele mai frumoase pînze ale lui Calame, *Urirotstock*, de la Zürich (Fundaţia Gottfried Keller ) şi mai ales *Furtuna pe Handeck*, de la Muzeul din Geneva, opera cea mai emoţionantă a acestui pictor, cea mai repre-zentativă pentru caracterul şi talentul său.

*

Sentimentul tragic al destinului omenesc, trezit în natură şi în omul care ajunge să comunice cu ea, conferă peisajelor altă culoare, altă sonoritate şi altă valoare. Caracterele dramatice ca ale lui Caspar David Friedrich, Carl Gustav Ca- rus, Karl Blechen, Ernst Ferdinand Oehme, merg mai departe decît mersese Koch în înţelegerea peisajului patetic, care devine astfel imaginea propriului lor suflet. Totuşi existenţa unor momente idilice nu-i încă exclusă chiar şi la pictorii stăpîniţi de acest sentiment tragic al vieţii, aşa după cum la idilici se întîmplă să auzi uneori ecoul unei nelinişti sau al unei suferinţe.

Întîlnim, de asemenea, la artişti care nu sînt propriu-zis peisagişti, o seamă de peisaje de cea mai romantică frumuseţe: e cazul tabloului *Mont Blanc văzut din Chamonix*, pictat de Schnorr von Carolsfeld în 1848 (Österreichische Galerie, Viena), de-o extraordinară desăvîrşire nu numai în opera lui Schnorr ci şi în ansamblul romantismului german. Acordul dintre luna palidă ieşind din dosul crestelor şi al ţancurilor pe care zăbo- 194

veste un *Alpengluhn*[1] înflăcărat, pîclele ce se îngrămădesc în vale şi par a sluji drept soclu stîncilor strălucitoare, pacea mută şi reculeasă a satului în contrast cu majestatea sălbatecă şi inumană a gheţarilor văluriţi compun în această pînză a marelui pictor de istorie o orchestraţie lirică ce te duce cu gîndul la Friedrich prin acea misterioasă divinizare a naturii şi acel sentiment sacru în care stăruie o urmă de groază religioasă. După Koch, cel care continuă această interogare realistă şi totodată poetică a naturii începută de pictorul tirolez, este Ferdinand von Oii vier, dar, spre deosebire de Koch, el n-a fost niciodată influenţat de Roma şi a refuzat să se convertească la catolicism. Putem spune că a creat o

1 în germană: Lumină roşiatică, asemenea unei aureole incandescente, pe care se profilează cele mai înalte vîrfuri alpine, pe vreme frumoasă, la răsărit si apus de soare 195 (N. trad.)

concepţie protestantă a peisajului, într-alt spirit decît Caspar David Friedrich, bineînţeles, care suferea de singurătatea omului în faţa lui Dumnezeu. La Olivier, problema nu se află în primul plan, ca la maestrul de la Greifswald, dar rămîne destul de net perceptibilă. Printre întîlnirile paradoxale, atît de numeroase în acea epocă, faptul că tînărul diplomat austriac i-a admirat şi i-a înţeles pentru prima oară la Paris pe vechii maeştri germani e destul de ciudat, dar, cu trei ani mai devreme, în 1804, fraţii Boisseree şi Schlegel avuseseră aceeaşi revelaţie, Schlegel înţelegînd atunci pentru prima oară frumuseţea şi semnificaţia goticului la catedrala Notre-Dame din Paris.

Colecţiile franţuzeşti, în care pictori flamanzi şi franconi stăteau alături sub aceeaşi etichetă de «maeştri germani», au hotărît vocaţia tînărului ataşat care a abandonat diplomaţia în favoarea picturii; cei doi fraţi ai săi, Heinrich, vîrstnicul, şi Friedrich, cu cinci ani mai tînăr decît Ferdinand, urmau şi ei aceeaşi cale. Un eveniment care a precizat orientarea lor estetică i-a adus împreună la Worlitz, unde Principele de Dessau, dorind să dăruiască un tablou pentru altarul catedralei din acest oraş, le-a încredinţat execuţia sa fraţilor Olivier. Foarte îndrăgostit de gotic, pînă-ntr-atît încît a înmulţit « fabricile medieva- liste»[1] din parcul său, principele a precizat că vrea o pictură «în stilul vechilor maeştri», fără să ceară totuşi o pastişă a retablurilor din secolele al XV-lea şi al XVI-lea. Acest retablu arhaizant şi în acelaşi timp modern a fost terminat de Hein- rich şi de Ferdinand în 1810; Friedrich era prea tînăr pentru a participa şi el la lucrare.

Aceste lucrări colective pentru Principele de Dessau care a mai comandat fraţilor Olivier o *Cină* şi un portret al lui Napoleon fac anevoioasă discriminarea caracterelor şi a talentelor colaborato-

1 în terminologia artelor frumoase, « fabrique » înseamnă construcţie într-un tablou. Noţiunea cuprinde în acest caz şi fantezistele construcţii clădite în stil medievalizat în amintitul parc. (N. trad.)

rilor, dar şi munca de atelier se numără printre tradiţiile din Evul Mediu şi Renaştere. De altminteri, ei s-au despărţit destul de repede, Friedrich, cel mai tînăr dintre fraţi, plecînd în 1822 la Roma, unde intră în rîndul pictorilor nazareeni. Heinrich luase parte la războiul de eliberare şi, fără să renunţe la pictură, acceptă funcţii oficiale şi un post de preceptor; numai Ferdinand rămîne în continuare peisagistul entuziast care admirase tablourile lui Koch şi chiar îl cunoscuse pe artist în timpul celor trei ani petrecuţi de acesta în Austria, ani ce întrerupseseră *viaţa lui romană.*

Ferdinand von Olivier nu avea în acelaşi grad sentimentul panic al naturii ce răvăşea peisajele de munte ale tirolezului: el preferă cîmpia şi se mulţumeşte cu munţii din preajma Salzbur- gului, care devenise oraşul drag inimii sale. Prin această concepţie despre o natură plăcută, binevoitoare cu omul, *pe măsura omului*, el este mult mai aproape de austrieci decît de germanii din nord. Astfel, cele mai bune picturi ale sale iradiază o dulceaţă paşnică, proprie peisajului din Salzburg, ce dă atîta farmec *Văii străjuite de Mönchberg* (Dresda), tablou de-o compoziţie suplă şi catifelată, de o gingăşie aproape naivă a sentimentului. *Priveliştea Grădinii Capucinilor* restituie cu aceeaşi reuşită liniştea lipsită de furtuni, desfătarea netulburată, fericirea simultană a simţurilor şi-a sufletului pe care Ferdinand von Olivier le exprimă cu atîta gingăşie şi profunzime.

El nu s-a eliberat încă pe deplin de acel medievalism comandat pentru *Botezul lui Hristos* de la Wörlitz, pe care îl regăsim şi în *Sjintul Hubert* de la Dessau şi în *Intîlnirea Contelui de Habsburg cu preotul* (Berlin) cu acei îngeri cocoţaţi stîngaci în copaci şi cu nişte personaje a căror înţepeneală gotică pare intenţionat exagerată de pictor. Ferdinand von Olivier era mai puţin înzestrat pentru pictura religioasă decît pentru peisajul pur unde farmecul spiritului şi al talentului său se desfăşoară mai liber şi cu mai multă sinceritate.

Pictor al naturii, Ferdinand von Olivier nu ajungea la aceleaşi reuşite în compoziţia cu personaje pe care

nu prea ştie să le lege de elementele peisajului. Dimpotrivă, la August Lucas, şi el elev şi prieten al lui Koch, dar la Roma şi foarte tîrziu – prin 1830, cînd Koch avea mai bine de şaizeci de ani –, personajele care mai populează peisajul nu sînt nişte figuranţi; prezenţa lor nu pare nelalocul ei într-un peisaj ce ar trebui să fie «pur», căci ele sînt atît de impregnate de înseşi forţele naturii încît nu se disociază de ea. În *Heleşteul cu femei la scăldat* (pe vremuri la Darmstadt) şi în *Doi călugări stind de vorbă în pădure* (Darmstadt), nimic nu mai vădeşte ponciful. Omul şi copacul par plămădiţi din aceeaşi materie şi pătrunşi de acelaşi spirit. Un suflet panteist care freamătă prin frunzişurile înalte şi în apele întunecate stabileşte între aceste elemente o comunicare intimă, acel suflu care va străbate tainic apusurile însîngerate 197 ale lui Rousseau, nopţile apăsătoare ce cad greu peste fermele singuratice ale lui Daubigny şi ale lui Millet; ţărănimea viguroasă şi veridică rămîne domeniul acestor francezi care nu cunosc pădurile bîntuite ale Germaniei, nici eleganţa lenevoasă şi aristocratică a colinelor romane. Fiecare pictor romantic aduce în pictura de peisaj personalitatea lui specifică. Waldmuller, de exemplu, face portretul unui peisaj cu aceeaşi fidelitate cu care descoperă într-un model un întreg peisaj interior pe care îl face să urce la suprafaţa unei fizionomii. E prea vienez prin sensibilitate şi spirit pentru a trezi în natură sau în modelele sale tragicul subteran; se mulţumeşte cu emoţiile agreabile pe care le trăia în preajma aristocraţiei din H of burg şi-a marii burghezii vieneze şi cu priveliştile pline de farmec ce i se înfăţişau zilnic şi la tot pasul în timpul plimbărilor sale prin Prater şi prin Wienerwald.

Tot pe urmele lui Joseph Anton Koch se înscrie, la debutul său, şi cel mai bun peisa- gist al şcolii din Heidelberg, Cari Rottmann. În primii ani ai secolului al XlX-lea, vechea cetate universitară era un centru poetic şi filozofic extraordinar de însufleţit. Eichendorff a lăsat o descriere foarte vie a mediilor literare unde scînteia geniul lui Brentano şi al lui Arnim şi unde înflăcăratele convorbiri nocturne se prelungeau sub castanii uriaşi, şi se întindeau, în discuţii erudite sau

hazlii, pe cheiurile Neckarului. Trăind printre poeţi, tînărul Rottmann, mare îndrăgostit de poveşti şi legende, ar fi putut rămîne, ca mulţi alţii, doar un ilustrator de *Măr- chen.* Exemplul lui Xeller putea fi nefast în această privinţă, dacă şi-ar fi imitat maestrul, cu atît mai mult cu cît, vizitator entuziast al colecţiei fraţilor Boisseree, el obţinuse de la aceştia permisiunea de-a copia unele dintre tablourile lor vechi. Din fericire, admiraţia lui Rottmann pentru Koch l-a cruţat de o cădere în arhaism şi ilustraţie; drumeţind adeseori prin munţii Tirolului şi ai Bavariei de Sus, el se îmbibă cu sufletul munţilor şi al gheţarilor a căror frumuseţe stranie şi sălbatecă o revelase Koch.

Iubind peisajul în sine şi considerînd fiecare personaj introdus arbitrar într-o privelişte din natură ca pe un intrus, Cari Rottmann a devenit, la rîndul său, adeptul «peisajului pur», despuiat de orice idealizare, de orice literatură. În ciuda unei perioade destul de lungi petrecute în Italia, nu se lăsase molipsit de italienism, dar mai avea de îndeplinit, după descoperirea peisajului pur, descoperirea Mediteranei. Preferind Sicilia şi Italia meridională Romei şi Toscanei, Rottmann inaugurează acel romantism mediteranean de care chiar artiştii germani stabiliţi o vreme la Neapole nu erau prea atraşi, căci ţineau prea mult la pitorescul moravurilor populare şi al scenelor de gen, şi nu de ajuns la natură în sine.

Pe vremea cînd Koch glorifică marile înălţimi şi sălbaticele lor splendori, Rottmann se îmbată cu privelişte a valurilor de *culoarea vinului* de care vorbeşte Homer, a promontoriilor albe şi lucioase ca un schelet al pămîntului. în Sicilia, întîlnise antichitatea grecească, templele ei dorice, teatrele, peisajele cu chiparoşi şi măslini. Visul său l-a împins aşadar pînă în Grecia chiar, unde şi-a petrecut doi ani, 1834 şi 1835. După aceasta, destinul pictorului este fixat; de la întoarcerea sa în Germania şi pînă la moarte, adică timp de cincisprezece ani, Rottmann nu va mai face altceva decît să caute în memorie şi în carnetele sale de crochiuri amintirile ruinelor de la Micene şi

de pe cîmpia Maratonului.

Odată cu el, în pictura germană îşi face apariţia exotismul şi, chiar dacă nu putem vorbi de un orientalism atît de pronunţat şi atît de sistematic ca al lui Decamps, al lui Marilhat sau al lui Fromentin, el reprezintă totuşi revelaţia unei lumi deosebite în care lumina, formele, culorile, sufletul peisajului provoacă alte impresii, alte emoţii. Cucerit de lirismul intens şi tainic al peisajului grecesc, Rottmann părăseşte malurile Neckarului şi acele castelli romane pe care îi plăcea să le înfăţişeze pe vremuri; el a înţeles poezia măreaţă şi concentrată în ea însăşi a antichi- 199 tăţii pururi prezente. Caii lui scăpaţi din frîu,

> înnebuniţi de furtuna ce doboară pinii de pe cîmpia Maratonului sînt nişte făpturi aproape mitice, pînă-ntr-atît urcă mitul, aici, din străfundurile subpămîntene şi impregnează viaţa de toate zilele. Rottmann nu a fost corupt de acea căutare a pitorescului de suprafaţă, teatral, în care s-au complăcut atîţia orientalişti. În munţii Peloponezului şi pe valurile Mării Egee, la *ceasul încremenit* care îşi aşterne lîncezeala peste mărăcinişurile înmiresmate, sau în asfinţitul prin care zeii îşi arată chipurile lor de năluci el ia contact cu seminţia supraomenească a Celor Puternici în faţa cărora respectuos şi totodată răzvrătit, dar cu profundă evlavie, se înclina Hölderlin. Există afinităţi puternice între pictorul Micenei şi poetul lui Hiperion, dar pentru Rottmann, Grecia nu reprezintă pe împilatul eroic luptînd pentru libertate. Grecia sa nu are nici un fel de Missolonghi, ca al lui Byron, şi nici un fel de Chios, ca al lui Delacroix; pămînt al eroilor şi al zeilor, ea lasă să treacă pe deasupra ei tot ce este condamnat prin destinul oamenilor la provizorat şi vremelnicie.

însăşi paleta pictorului de la Heidelberg se transformă în măsura în care acesta înaintează tot mai departe spre sud şi spre orient. El mai dă încă ascultare unui medievalism emoţionant atunci cînd, la debuturile sale de pictor, îşi descrie oraşul natal, romanesc şi romantic; mai tîrziu, viziunea sa despre Roma şi muntele Albano seamănă cu

aceea a lui Corot, de care se apropie şi prin tehnică; dar cînd ars de ariditatea sublimă a peisajului elin nu mai are ochi pentru amănuntele obiectelor şi pentru anecdotă, el se întîlneşte cu duhurile elementare cu care Hölderlin, acel « grec antic din Germania», contemporan şi discipol al presocraticilor, comunica total. Şi Rottmann a recurs la fluiditatea acuarelei, pentru comoditatea călătoriei, desigur, dar poate şi mai mult încă pentru a restitui acelui văzduh subtil toată transparenţa sa intensă, puritatea sa esenţială, şi acea economie de desen care nu reţine decît ceea ce mărturiseşte fără echivoc şi 
fără elocvenţă sufletul lucrurilor. înţelegem astfel cum în cei cincisprezece ani petrecuţi la München, Rottmann plimba peste tot ce se afla în preajma lui privirea lăuntrică a omului care a pătruns în mormîntul Atrizilor.

Dintre pictorii romantici, prea adeseori este dat uitării singularul şi simpaticul Adalbert Stifter, scriitor austriac de tendinţă naturalistă, al cărui realism e totuşi temperat de un sentiment foarte poetic al naturii şi al tragicei deveniri umane. Autorul romanelor *Nachsommer* şi *Brigitta* a pictat toată viaţa; primele sale opere datează din adolescenţă şi întotdeauna el a găsit în artă un mijloc de expresie mai direct decît literatura, mai apt să traducă emoţia simţită în faţa unui peisaj. A lăsat puţine tablouri pentru că a distrus multe dintre ele, şi, cum era aproape necunoscut ca pictor, nimeni după moartea lui nu s-a îngrijit să păstreze tot ce se afla în atelier. Gloria literară a lui Stifter, care a fost şi rămîne foarte mare, a eclipsat complet gloria ce ar fi trebuit să-i revină pictorului; abia astăzi îşi dau seama unii istorici de artă de importanţa şi de semnificaţia operei sale.

În tinereţe, Stifter a urmărit mai întîi reprezentarea unei anumite realităţi obiective. îndemnat de dragostea pentru pămîntul natal, el l-a descris cu un scrupul anecdotic şi documentar. Atît de mare era pasiunea lui, spun biografii, încît de mic copil picta cu aceeaşi înflăcărare cu care ceilalţi jucau bile. Abia tîrziu, în jurul vîrstei de patruzeci de ani, a devent cu adevărat romantic, către 1845 şi, începînd din acest

moment, va merge tot mai departe în evocarea dramatică a priveliştilor muntoase, a răsăriturilor de lună pe gheţari, a fluviilor şerpuind printre coline şi pajişti, şi mai ales a ţinuturilor sălbatice, cu stînci povîrnite, cu păduri, ai zice de nepătruns, ce apăreau şi în romanele lui Eichendorff, el însuşi foarte îndrăgostit de Austria.

*Ruinele unei mînăstiri sub clar de lună*, pictate la vîrsta de douăzeci şi cinci de ani (colecţie particulară, Viena), sînt de un romantism foarte con

venţional şi seamănă cu o ilustraţie de roman negru sau de poveste cu strigoi; *Cimitirul de la Hallstatt,* pictat cu şapte ani mai tîrziu, în 1838, te duce cu gîndul la un decor de teatru, sau chiar la o decoraţie trubadurescă. Abia din 1845 devine un romantic autentic, abandonează cu alte cuvinte migala anecdotică şi, deopotrivă, artificiul, pentru a comunica cu natura într-o stare de identificare panteistă. în această epocă pictează *Lacul sub clar de lună* (colecţie particulară, Linz) vrednic să fie comparat cu cele mai bune tablouri ale lui Blechen şi ale lui Oehme, iar *Ilohenstaufen lingă Salszburg* (1850, colecţie particulară, Viena) n-ar fi nedemn nici chiar de Friedrich. Imaginaţia care acţiona atît de puternic asupra romancierului încît pictorul, în cazul lui Stifter, se mulţumise pînă atunci să descrie realul cu o emoţionantă modestie, acea imaginaţie a cărei funcţie e să transfigureze vizibilul, însufleţeşte de acum înainte tablourile scriitorului şi le conferă frumuseţea solemnă şi misterioasă pe care o admirăm în *Ruinele romantice,* pictate către 1850 (Galerie des XIX-e Jahr- underts, Viena). Acestea trebuiau să fie doar un studiu destinat unei mari picturi reprezentînd Trecutul, la care artistul a lucrat multă vreme; o ştim din «jurnalul de pictor» pe care îl ţinea metodic la zi şi în care îşi scria realizările şi proiectele.

*Ruinele romantice* pot fi doar o schiţă pentru o compoziţie mai vastă şi mai ambiţioasă, şi fără îndoială că aşa le şi considera, dar ele sînt, în primul rînd, un foarte frumos tablou şi întru totul în spiritul romantismului; mai mult, probabil, decît oricare dintre tablourile pictate pînă atunci. Pe măsură ce sentimentul său romantic se afirmă şi devine preponderent, romancierul austriac, fără a înceta să scrie, consacră din ce în ce mai mult timp şi entuziasm picturii. Tablourile sale erau despuiate acum de orice detaliu anecdotic şi renunţau chiar la reprezentarea unei anumite privelişti precis observate şi descrise.

Atunci cînd studiem tabloul *Seninătate* (1854, Galerie des XIX-e Jahrhunderts, Wien) şi *Răsăritul de lună* din 1855 (acelaşi muzeu), nu ştim unde încetează rolul observaţiei, unde începe acela al imaginaţiei, şi în ce fel se fecundează ele reciproc. Stifter a pictat mai multe versiuni ale acelui templu grecesc înălţat pe-o colină în faţa unui cer verde de jad semnificînd, în spiritul său, seninătatea. Compoziţia este extrem de simplificată; solul abia indicat, cîţiva norişori galbeni răzleţiţi pe întinsul cerului pustiu, coloanele pe care abia le desluşeşti, lasă emoţia să circule în voie, fără s-o constrîngă şi nici măcar s-o îndrumeze. Peisajul pictat este, în acest caz, revărsarea directă a stării sufleteşti resimţite de pictor şi reprezentate în tablou cam în aceeaşi manieră în care muzicianul, să zicem: Robert Schumann, ar fi făcut-o într-o sonată sau într-un lied.

Nu ne miră că la un om atît de tipic austriac ca Stifter, orice formă de expresie, literară sau picturală, sfîrşeşte la o « stare muzicală», şi că tot un lied este şi *Răsăritul de lună*, la fel de fluid şi de străveziu ca o acuarelă, golit de obiectele ce opresc şi fixează atenţia. Am putea lua ca temă de meditaţie spirituală largile întinderi de pajişti şi de apă ce nu se desluşesc bine şi în mijlocul cărora se înalţă un singur copac, în timp ce o uriaşă lună galbenă apare şi se înalţă dincolo de orizont. Aici, mai bine decît în oricare dintre tablourile sale, percepem natura particulară a romantismului lui Adalbert Stifter, foarte apropiat de romantismul scriitorilor şi al muzicienilor, compatrioţii săi Grillparzer şi Schubert, sau Schumann.

Dimpotrivă, înrudirea dintre opera lui pictată şi cea scrisă este mai îndepărtată. Aceste două mijloace de expresie, romanul şi tabloul, îi erau deopotrivă de necesare întrucît răspundeau unor domenii distincte ale sensibilităţii şi invenţiei sale creatoare. Simţul amănuntelor, pe care le-a păstrat în toate cărţile sale, dispare foarte curînd **203** din tablouri, şi este posibil ca Stifter să fi suferit de încetineala cu care trebuia să

scrie, în timp ce, din cîteva trăsături de penel, şi cu cîteva culori foarte simple şi delicate, sugera naşterea unei lumi noi. Vom remarca, totuşi, că pe măsură ce imaginaţia lui se dezvoltă mai liber, ataşamentul pentru obiectul real sporeşte şi el. Ştim, căci el însuşi a spus-o, că aducea din plimbările sale pietre care îi plăceau pentru formele şi culorile lor ciudate, sau numai pentru că înfăţişau în ochii lui însăşi sinteza energiei telurice. Le studia îndelung, apoi la picta, iar uneori se întîm- pla să şi compună peisaje minuscule, asemenea miniaturalelor grădini japoneze, aruncînd aceste pietre într-un hîrdău în care slujnica lui vărsa apă; împreună cu slujnica, mişcau apoi hîrdăul, pînă ce pietrele se aşezau în ordinea dorită de el. Această metodă e mai apropiată de aceea a lui Gainsborough care cu nişte pietre, un pumn de muşchi, cîteva fire de iarbă şi bucăţi de lemn construia în atelierul său un peisaj mare, decît de aceea a lui Poussin, care începea instalînd macheta, arhitect urile şi personajele subiectului pe care vroia să-l picteze. Ea ţine de tehnicile halucinatorii preconizate de Leonardo da Vinci, şi de pictorii chinezi, care aveau drept funcţie stimularea invenţiei vizionare. E posibil ca Stifter să fi contemplat pietrele sale din apă cu aceeaşi plăcere cu care s-ar fi aşezat în faţa unui heleşteu sau a unui pîrîu. Atenţia ce se concentra, pînă la fascinaţie, asupra unui singur obiect, îi conferea acestuia caracterul unui mesaj magic, al unei revelaţii. Astfel, în aceeaşi epocă, îl vedem în clipele de răgaz pe care i le lăsau pietrele lui familiare, privind îndelung şi atent cerul; pictează studii de nori în care îşi exersează simţul pentru real, mai mult decît fantezia, atingînd aceeaşi spontaneitate grandioasă pe care o întîlnim la Turner, aceeaşi intimitate cu cel mai imaterial dintre elementele pe care le admirăm la Constable.

⋆

în tablourile lui Samuel Palmer, care fusese puternic influenţat de Blake şi de Fiissli, sentimen-

tul dramatic al naturii dobîndeşte o nuanţă de solemnitate misterioasă, de *nocturnă panică*, însufleţită de prezenţe invizibile, fără să putem vorbi totuşi de un fantastic în accepţia propriu-zisă a cuvîntului. Palmer nutrea o veneraţie umilă şi

înfocată pentru peisajele din Kent, în care îi plăcea să trăiască şi unde se retrăsese după o perioadă londoneză destul de sclipitoare, dar îe vedea prin mistica naturii descoperită în cărţile lui Jakob Böhme, pe care le citea cu multă rîvnă. Entuziasmul vizionar al cizmarului silezian care pecetluise atît de puternic evoluţia romantismului german se asocia, la Palmer, cu un sentiment foarte direct al realităţii cotidiene şi, dacă ţinem seama că dintre poeţii contemporani îi admira cel mai mult pe Wordsworth şi pe Coleridge, înţelegem de ce a cultivat în acelaşi timp o apropiere imediată de lucruri şi un imanentism oniric ce transfigura în ochii lui colinele şi pajiştile din Shoreham unde, asemenea lui Blake, ghicea în spatele copacilor şi al hăţişurilor, prezenţa îngerilor.

Să adăugăm alături de aceşti poeţi numele lui Milton, care este, probabil, şi mai mult chiar decît Shakespeare, poetul englez prin excelenţă şi cel din care pictorii englezi s-au inspirat cel mai mult; aceasta, după toate aparenţele, pentru că lirismul miltonian asociază mai strîns decît oricare altul vizibilul şi viziunea. Această concepţie a naturii seamănă mult cu cea care se manifestă în picturile lui Palmer şi în carnetele sale ce prezintă un interes uriaş. Căci vedem notate acolo zi cu zi aceste apropieri de *natura supranaturală* care era propriul său univers, singurul unde putea trăi armonios. *Valea viziunii*, ce serveşte drept titlu unuia dintre cele mai vestite laviuri ale sale, e termenul folosit de Palmer pentru a indica acea supraimpresiune a visului pe realitate atît de caracteristică artei sale. Meditase îndelung la «dificultatea de-a reconcilia natura cu arta»; pe cît de familiară îi era prima pe atît de severă, intimidantă şi înfricoşătoare 205 îi părea cea de-a doua. Beţia cu care se năpustea în dragostea lui de peisaje nu se putea exprima direct în talourile sale, atît de mult se temea să nu fie nevrednic de-a transmite mesajul primit. Contopirea experienţei sensibile cu «viziunea» impunea de asemenea o deformare sau o metamorfoză a lucrurilor fireşti la care nu putea consimţi. Formaţia lui Samuel Palmer era foarte potrivită pentru

a duce la acest panteism mistic, fără a-i înlesni totuşi accesul la el; totul conlucra pentru a înălţa obstacole spirituale între această presimţire a armoniei cosmice şi împlinirea sa desăvîşită în artă. Crescut în credinţa baptistă, într-o familie cultivată (tatăl său era librar), dar de-o religiozitate rigidă şi îngustă, Samuel Palmer a rămas orfan de mamă la vîrsta de treisprezece ani şi această pierdere a sădit în el obsesia morţii: sporită şi prin faptul că primul său profesor de desen l-a pus multă vreme să copieze doar reproduceri după frescele de la Campo Santo din Pisa. La vîrsta de nouăsprezece ani, prietenul său Linnel îl dusese la William Blake, pe care îl găsiseră în pat desenîndu-şi ilustraţiile pentru *Divina Comedie*, fapt în urma căruia Palmer l-a citit pe Dante cu aceeaşi rîvnă cu care citea *Paradisul pierdut* de unde transcria pagini întregi. El însuşi era înzestrat cu un simţ poetic foarte ascuţit şi foarte original ce se recunoaşte în însemnările sale. «Ai spune uneori că luna cînd răsare se ridică în vîrful picioarelor pe creasta unei coline verzi ca să vadă dacă ziua mai are mult pînă să plece...» Acelaşi tip de poezie scaldă toate tablourile sale, şi mai cu seamă, *nocturnele* care nu sînt nici triste nici neliniştitoare, ci pline de-o seninătate reculeasă şi de un respect religios.

Puţini sînt pictorii care au ştiut să exprime atît de fericit ca Palmer şi cu aceeaşi discreţie elementul sacru ce sălăşluieşte în cîmpia englezească şi acea încremenire supranaturală ce cade atunci cînd ceţurile amurgului se înalţă de pe pajişti sau cînd uriaşa lună roşiatică pe care îi plăcea s-o înfăţişeze apare dindărătul munţilor şi al acoperişurilor săteşti. Exprimarea acestor lucruri i

> se părea o misiune supraomenească şi mai presus de posibilităţile sale dacă n-ar fi fost călăuzit şi povăţuit de un înger. Despre îngeri avea o idee asemănătoare cu aceea a lui Blake şi a lui Böhme, şi îngerul acesta nevăzut, uriaş, la fel de necuprins ca şi peisajul al cărui suflet şi respiraţie este, îi îngăduia să ajungă la *viziune.* Realitatea cotidiană se supranaturaliza astfel şi-l ajuta să întrevadă, ca şi Blake, Ierusalimul Ceresc într-un simplu sat, şi să simtă emanaţia divinului în

aspectele cele mai familiare ale cîm- pului. Această transfigurare a realului experimentat se oprea în clipa cînd, întors acasă, se străduia să recreeze emoţia simţită în lungile sale preumblări de zi şi de noapte. « Considerînd Dulwich drept poarta spre lumea viziunii, trebuie să ne străduim să aducem din spatele colinelor ceva din strălucirea mistică asemănătoare celei care luminează visele noastre. Şi aceste coline ele însele ar trebui – sarcina e anevoioasă... – să ne dea senzaţia şi făgăduiala tă- rîmului de dincolo, Paradisul.»

Panteismul lui Palmer se regăseşte şi în fidelitatea inspirată cu care restituie palpitaţia cîmpurilor, viaţa intensă a codrilor, unduirile carnale ale colinelor, respiraţia pămîntului asemănător unui uriaş trup voluptuos. El a încercat să-şi transpună emoţia şi convingerea potrivit căreia viaţa cîmpurilor este adevărata vîrstă de aur în desenele sale pentru *Eglogele* lui Vergiliu, şi-i semnificativ faptul că egloga preferată este cea de-a Zecea unde apare figura lui Pan.

Arta lui Samuel Palmer, ca şi viaţa sa, e lipsită de spaime şi de furtuni; în picturile lui, unde misterul amurgului, majestatea nopţii şi suspensia *ceasului încremenit* lasă să se presimtă prezenţa sau vecinătatea divinităţilor telurice, timpul e totdeauna frumos. Clipa fugară se opreşte şi se eternizează ca şi cum razele soarelui în asfinţit sau ale lunii ar conferi lucrurilor pe care le ating însăşi nemurirea zeilor. Această metamorfoză care suspendă gesturile personajelor, zbuciumul 207 crengilor, zborul păsărilor, împietreşte tot ce e viu
înveşmîntînd carnea vremelnică într-o substanţă nepieritoare ce-o ocroteşte împotriva degradării şi a putrezirii.
În scopul de a exprima în însăşi materia tablourilor sale această incoruptibilitate a cărnii şi-a spiritului, Samuel Palmer imaginase un amestec de pictură în ulei, acuarelă şi tempera, acoperind totul cu cîteva straturi de verniu ce dau picturilor sale consistenţa şi grosimea lacului, respec- tînd în acelaşi timp relieful granulos ce se păstrează în pastă şi conferind tehnicii

sale un fel de farmec tactil extrem de ciudat. *Luna secerişului* (Tate Gallery, Londra, 1833*)* *Întoarcerea de la liturghia de seară* (Tate Gallery, 1830), *Peisaj cu coline* (Tate Gallery) înfăţişează exact acest misticism vizionar izvorît dintr-un naturalism liric ce n-are nimic simbolist şi revelează, dimpotrivă, o intimitate prietenească şi constantă cu chipul şi sufletul lucrurilor.

Între 1820 şi 1830, în preajma lui Palmer şi a lui Blake poate fi observată fizionomia singulară a acelui Edward Calvert, al cărui cult panteist a mers pînă acolo încît i-a înălţat zeului Pan un altar în ograda din spatele casei sale de la Londra, lucru destul de paradoxal de altminteri. Calvert, care către sfîrşitul vieţii sale avea să alunece în simbolism, era, în momentul cînd l-a cunoscut pe Fiissli şi pe Palmer, un naturalist evlavios hărţuit de nişte pasiuni de-o tiranie tot atît de exclusivistă ca şi cele pe care le avea, rînd pe rînd sau chiar simultan, pentru Lorrain, arhitectura gotică, creştinismul primitiv, senzualitatea armonioasă a grecilor. Nimeni ca el n-ar fi dorit atît de mult să împace romantismul cu clasicismul, elenismul cu evul mediu creştin. Cele mai bune lucrări ale sale – mai cu seamă acuarele şi gravuri – datează din perioada cînd, înainte de-a fi împlinit treizeci de ani, lucra urmînd făgaşul iluştrilor săi prieteni; mai tîrziu, a încercat zadarnic să reconstituie acea atmosferă de lucru fericită şi rodnică în care, încă neîmpovărat de teoriile şi sistemele ce vor îngreuna mai tîrziu opera lui, se abando

nează cu tot elanul tinereţii în căutarea Esenţei Divine care, gîndea 'el, sălăşluieşte în fiecare făptură şi în fiece obiect. Acest pictor care a murit aproape nonagenar, în 1833, a păstrat de-a lungul întregii sale vieţi aceeaşi prospeţime a sensibilităţii şi-a spiritului ca şi în adolescenţă, în 1851, la moartea lui Turner, Calvert împlinise cincizeci şi doi de ani: avusese timpul să cunoască marile opere vizionare ale acestui pictor care, pornind de la imitarea lui Lorrain şi de la descrierea aproape fotografică a goticului englezesc în reproducerile sale de abaţii şi de castele părăginite, sfîrşise la acea fantastică dizolvare a formei în lumină care consumă orice substanţă în radiaţia pură a imaterialului. Cum anume s-a săvîrşit această impresionantă evoluţie putem observa în trecerea de la natura ideală, sau idealizată în spiritul lui Poussin, al lui Claude[1] şi al italienilor, pînă la natura reală, observată, studiată şi notată ca atare şi, în sfîrşit, pînă la o nouă idealizare sau supranaturalizare a naturii sensibile într-o puternică transmutare lirică ce aduce tabloul la starea incandescentă, ca printr-o operaţie de alchimie, cînd acesta devine muzică pură, poezie pură, fără a înceta să fie totuşi, în mod esenţial, o splendidă realizare *picturală*. Rareori se vede un contrast atît de izbitor între viaţa şi opera unui artist ca în cazul acestui romantic englez care, văzut din afară, ducea o existenţă lipsită de accidente, şi chiar de incidente, şi care a reprezentat în modul cel mai impresionant şi mai emoţionant toate motivele romantice, nobleţea solemnă a morţii – şi e vorba de moartea unei corăbii glorioase, *ilustrul Temerar condus la ultimul său loc de ancorare* (1839, Tate Gallery, Londra) –, poezia melancolică a ruinelor, în seria de desene înfăţişînd faimoasele abaţii englezeşti executată pentru profesorul său de arhitectură Thomas Melton (Tintern, Malmesbury), şi marile teme repetate neobosit: lupta omului cu ele-



[1] Lorrain (N. trad.)

mentele şi furia lor dezlănţuită împotriva operei omului, romantismul necuprinselor spaţii deschise şi, în sfîrşit, căre sfîrşitul vieţii, victoria luminii asupra materiei, dizolvarea formei în atmosferă, care-i în acelaşi timp nimicire a substanţei şi împlinire a spiritului devorînd şi transfigurînd lumina.

Acestui mic burghez paşnic şi tipicar i-au plăcut toată viaţa spectacolele în care natura îşi manifestă puterea splendidă şi crudă. Marea nu-l interesa decît atunci cînd se dezlănţuia împotriva corăbiilor cu care se juca. Avea treizeci de ani cînd a compus *Naufragiul* (Tate Gallery), atît de veridică încît ne este îngăduit să dăm crezare anecdotei potrivit căreia însuşi pictorul ar fi fost în primejdie să-şi piardă viaţa într-o aventură asemănătoare. Faptul că Ruskin a putut să-i reproşeze, la început, « că n-a înţeles marea ca element lichid», se explică prin aceea că aspectul compact al valurilor, greutatea şi densitatea lor de metal în fuziune scot şi mai mult în evidenţă forţa adversarului împotriva căruia trebuie să lupte echipajele bărcilor în primejdie de-a se scufunda. O experienţă analogă, trăită în 1802, în Elveţia îngăduie, la rîndul ei, imaginea tot atît de adevărată şi de înfricoşătoare a *Avalanşei din Grisons* (1810, Tate Galîery).

Nu-i destul să spunem că Turner căuta momentele tragice cînd elementele îşi dezlănţuie frumuseţea lor majestuoasă şi cumplită. După ce a glorificat, în 1805, furiile mării, iar în 1810, pe cele ale muntelui, de îndată ce a aflat că Palatul Parlamentului a luat foc, a alergat în goana mare pe malurile Tami- sei, nu ca un simplu curios, ci înarmat cu carnetele sale şi cu cutia de acuarele pentru a înregistra fantasticul spectacol; a executat nu mai puţin de nouă schiţe ce i-au servit apoi la compunerea diferitelor versiuni ale faimosului incendiu, dintre care două sînt de-o prodigioasă splendoare, cea de la Museum of Art din Philadelphia, unde, cedînd gustului pentru anecdotă, n-a uitat uriaşa mulţime adunată pe pod şi pe cheiurile fluviului, şi aceea, mai dramatică, de 210

la Cleveland Museum of Art, văzută dintr-alt loc, unde nu face nici o concesie pitorescului şi care este, ca să spunem aşa, incendiul în stare pură, un triumf deplin al focului, umplînd cu vîlvătăile şi fumul său cerul necuprins, şi

oglindind în acelaşi timp, în apă, rugul învăpăiat. *Distrugerea Sodomei*, contemporană cu *Naufragiul* (1805, Tate Gallery), ce se înscrie în seria «catastrofelor» din care dăduse, în 1800, *A cincea Plagă a Egiptului*, iar după doi ani cea de-a *Zecea Plagă*, este de aceeaşi inspiraţie, splendidă şi malefică. Uneori, de asemenea, Turner îşi folosea «impresiile» în tablouri foarte deosebite de spectacolul care, la origine, trezise emoţia, ceea ce dovedeşte în ce măsură această emoţie îşi făcea drum în sensibilitatea pictorului şi ieşea din nou la iveală, la timpul potrivit, sub o formă neaşteptată. Nu avem nici un temei să punem la îndoială anecdota potrivit căreia *Furtuna de zăpadă* ce însoţeşte trecerea lui Hanibal peste Alpi, pictată în 1812, fusese inspirată de-o furtună asemănătoare, contemplată nu într-un peisaj muntos, ci pe ţărmul mării, la Farnley. înregistrată pe acea *memorie a sensibilităţii* atît de vie şi de activă la Turner, această « impresie» se va adapta cu atît mai bine subiectului tratat cu cît se pare că în momentul cînd contempla furtuna se şi gîndea la felul cum o va folosi mai tîrziu, căci pe pagina de carnet pe care schiţase scena scrisese numele generalului cartaginez. Oricît de accesibil «impresiilor», şi deşi putem să-l considerăm un precursor al impresionismului, Turner nu-i un «impresionist» propriu-zis, căci memoria lui trebuie să prelucreze îndelung datele experienţei, depozitate ca rezervă în amintire şi conservate acolo pentru o compoziţie viitoare. Nenumăratele acuarele executate fie după natură, fie din imaginaţie, constituie astfel un repertoriu de emoţii pe care le regăsea proaspete în memorie, reînsufleţindu-le cu ajutorul studiilor ce trebuiau, la timpul potrivit, să trezească şi să stimuleze amintirea.

Scena dramatică e prea puternic şi violent tragică pentru a fi doar reprodusă după natură şi experienţă directă. Temperamentul său poetic şi geniul său vizionar reluau într-un nou context evenimentul care, ieri sau odinioară, îi zguduise sensibilitatea. *Vaporul prins de o furtună de zăpadă*, din 1842 (Tate Gallery), este, poate, o dată în plus, rezultatul elaborat prin invenţia creatoare a *Naufragiului*, din 1805, şi a *Furtunii de zăpadă în Alpi*, din 1812, dar aici ambarcaţiile în primejdie au dispărut, după cum a dispărut şi armata cartagineză rătăcită pe potecile muntoase. Corabia ce se luptă cu stihiile, zăpada, vijelia şi marea

dezlănţuită, adaugă frumuseţii cumplite a spectacolului nori grei de fum negru care se răsucesc în albeaţa zăpezii, în timp ce cerul se contopeşte cu marea şi compune o scenă de-o dezolare comparabilă prin grozăvia şi deznădejdea ei cu naufragiul *Speranţei prinsă de sloiuri* a lui Caspar David Friedrich.

Cititor statornic al lui Shakespeare, al lui Milton, al lui Byron, Turner împrumuta uneori de la poeţii săi favoriţi tema anumitor tablouri; i se întîmpla, de asemenea, să « explice » unele compoziţii prin propriile sale poeme, îndeobşte stîn- gace, emfatice şi obscure, pe care le tipărea în catalogul expoziţiei. Byron este cel care i-a inspirat, în 1837, una dintre cele mai frumoase picturi, *Hero şi Leandru* de la Tate Gallery. Puţine lucrări din întreaga sa operă sînt atît de complete ca aceasta; găsim adunate aici arhitecturi fantastice prevestindu-le pe cele în care se va complace Gustave Moreau, o «marină tragică» studiată vizibil după natură, o « nocturnă » de-o frumuseţe sumbră şi un grup de duhuri ale apei sau de suflete chinuite pescuindu-l pe amantul înecat în timp ce trecea Helespontul şi vădind o anumită înrudire cu Nixele pictorilor scandinavi şi geniile elementare mult îndrăgite de Moritz von Schwind.

Romantismul propriu lui Turner apare aici atît în diversitatea temelor pe care îşi compune variaţiunile, cît şi în intensitatea dramatică ce pecetluieşte această compoziţie. Referinţa la poe- 212

zie, la propriile sale *Fallacies of Hope* *, sau la textele lui Thompson şi ale lui Byron, cu ajutorul cărora speră să transmită privitorului starea de spirit ce-l inspira pe el însuşi atunci cînd picta, n-are nimic comun cu notiţele explicative cu care Delacroix, în mod clasic fidel unei vechi tradiţii ce urcă pînă la Lebrun, îşi însoţea tablourile în cataloagele Saloanelor. Mai puţin sensibil decît englezul la impresia ce se degajă dintr-un tablou şi mai curios să cunoască în cele mai mici amănunte anecdotice *ceea ce reprezintă* tabloul, francezul vrea o naraţiune descriptivă, o povestire. Spre deosebire de romanticii francezi care vor ca totul să fie explicit şi limpede în spiritul publicului, Turner nu povesteşte: el înţelege să trezească o emoţie poetică de aceeaşi natură cu cea provocată de poem. Această asociaţie a textului cu imaginea, schiţare incompletă a

acelui Gesamt- kunstwerk al romanticilor germani – Runge îi va adăuga arhitectura şi muzica – n-are nimic cu pictura programatică ce va juca un rol atît de mare la acei postromantici care sînt prerafaeliţii englezi.
E posibil de asemenea ca Turner să fi dorit să se sprijine pe referinţele clasice, dorinţă evidentă în alegerea unor subiecte antice în perioada « pastoralelor epice», aceeaşi în care e stimulat de voinţa de a-l egala pe Lorrain. Această voinţă de-a urma făgaşul unui maestru e emoţionantă atunci cînd tu însuţi eşti un maestru. Atmosfera Romei şi a Neapolei, care l-au captivat înainte de a fi căzut pradă farmecului Veneţiei, orientează romantismul lui spre tradiţia italienească a pictorilor baroci şi a « pastoralelor eroice », adică a peisajelor patetice însufleţite de cîteva personaje făcînd aluzie la o acţiune vagă care, de altminteri, nu-i adevăratul subiect al tabloului. Cînd Turner, înţelegînd romantismul lui Lorrain mai bine decît l-a înţeles vreodată cineva, pictează, în 1815, *Didona construind Cartagina* (National Gallery, Londra), în 1832 *Childe Harold*

*în Italia* (National Gallery, Londra), el se străduieşte, de partea lui, să construiască temeliile unui *clasicism al romantismului.* El caută armonia caldă a volumelor, orchestraţia amplă şi intensă a culorii şi, contrar obiceiului său de-a urmări mai presus de orice reprezentarea mişcării, preconizează o estetică a staticului, acea nesfîrşită pace fericită pe care Italia o dăruieşte cu generozitate artiştilor străini şi a cărei fascinaţie va şti s-o exprime şi Corot. La Roma şi la Neapole, Turner trăieşte în atmosfera firească acestei măreţii antice la care colaborează deopotrivă vegetaţia şi monumentele. Asemenea lui Goethe, el simte aici o desfătare senzorială şi-o limpezire a ideilor şi a sentimentelor.

Italia acţionează asupra lui ca un ferment extraordinar de activ; ea îi revelează o întreagă parte a eului său, a cărei existenţă nici nu o bănuia acest mic burghez din Londra, morocănos şi necioplit. S-a întîmplat, de asemenea, ca peisajele lui italieneşti să-i aducă o popularitate considerabilă în rîndurile amatorilor englezi pasionaţi de italienism, care în tinereţea lor făcuseră «marele tur» şi erau fericiţi să regăsească la un artist « modern » aceleaşi calităţi admirate la Poussin, la Lorrain şi la olandezii cu care erau mîndri să-şi îmbogăţească galeriile personale.

Tot aşa cum la începutul carierei sale acuarelele arhitecturale ale adolescentului Turner răspundeau «dragostei de ruine» şi acelei melancolii dulci care oferea oamenilor de la sfîrşitul secolului al XVIII-lea spectacolul străvechilor abaţii, reduse la scheletul structurii lor gotice şi aproape înecate într-o vegetaţie parazită, la această mare « cotitură » a dezvoltării sale artistice şi-a succesului ce coincide cu *perioada Lorrain* a creaţiei sale, Turner regăseşte favoarea colecţionarilor. N-o va putea păstra, totuşi, decît cu condiţia de-a rămîne între limitele unui romantism cuminţit, supus tradiţiei clasice prin subiectele sale cît şi, într-o mare măsură, prin tratarea picturală.

Favoarea colecţionarilor nu va ţine mult: o va pierde cînd, făcînd un salt înainte, se va lepăda 214
de acest clasicism artificial şi de comandă şi se va avînta în explorarea luminii pure, care-i însăşi esenţa şi suprema împlinire a romantismului său. Renunţînd la tot ce e consistent, greoi, opac, Turner înţelege deşertăciunea anecdotelor, inutilitatea subiectului şi chiar inoportunitatea formei obiective ce reţine şi paralizează şiruirea luminii care, din etapă în etapă, devine singurul său obiectiv. Roma l-a acaparat atît de mult, în timpul primei sale şederi în Italia, din 1819, încît la Veneţia zăboveşte puţin şi se instalează pentru trei luni în Oraşul Etern unde, îmboldit de-o violentă activitate creatoare, va executa în acest timp mai bine de o mie cinci sute de acuarele şi desene.

Fie că a epuizat tot ce-i putea da Roma în această primă călătorie, fie că, în timpul călătoriilor următoare, schimbările esteticii sale picturale – picturalul biruind definitiv plasticul – îl fac să prefere *oraşul de apă oraşului de piatră*, el va îndrăgi mai mult Veneţia şi îi va consacra cea mai mare parte din timpul petrecut în Italia în 1835 şi în 1840; probabil, deşi această şedere este ipotetică, şi în 1832. Totuşi, Turner nu se dizolvă încă în lumină şi în apă. Ştim de la Ruskin şi de la el însuşi că a fost un observator atent al muntelui; cel care scrisese *Modern Painters* nu conteneşte să laude exactitatea geologică a picturilor sale cu peisaje de munte. Ruskin spunea că Turner tratează stîncile « cu aceeaşi simplitate de lumină şi de umbră cu care tratează figura omenească «un mare portretist». El afirma, de asemenea, că «în faţa desenelor sale un geolog ar putea ţine o conferinţă despre teoria eroziunii ». Cunoaşterea ştiinţifică a structurii pămîntului, pe care artiştii germani o datorau relaţiilor lor cu Filozofii Naturii, faptului că atîţia poeţi avuseseră o formaţie de geologi şi că un Cari Gustav Carus era în acelaşi timp un mare pictor şi un naturalist eminent, Turner o dobîndise în mod empiric, instinctiv, ghicind formarea stîncilor atunci cînd le desena, simţind drama misterioasă a istoriei globului nostru, a convulsiunilor Alpilor
său, a înălţării şi-a căderii lor. Schiţele executate la Mer de Glace, la Ghamonix, sînt de-o impre-

sionantă vivacitate tragică: simţi cum mişcă şi clocoteşte în ele viaţa tainică a elementelor. Turner nu mai fusese la Veneţia din 1819; în jurul anului 1830 se angajează într-un studiu ştiinţific al naturii luminii şi culorilor pe care, pînă atunci, le tratase empiric, instinctiv şi mai ales intuitiv. În 1840, îşi cumpără *Teoria culorilor* de Goethe în traducerea englezească a lui Eastlake, apărută în anul acela şi pe care cu siguranţă că n-o citise în originalul german ce apăruse cu treizeci de ani în urmă, şi această carte îl va pasiona atît de mult încît va umple cu adnotări exemplarul său ce s-a păstrat. E posibil, de asemenea, ca anumite idei să fi plutit în aer, cum se spune, şi nu-i inutil să amintim că, începînd din 1830, Chevreul, de partea sa, elaborase faimoasa lui teorie a culorilor şi aşa- numitul cerc cromatic, în care impresioniştii vor vedea evanghelia lor.

Aşadar, începînd din 1830, romantismul lui Turner îşi schimbă total structura, semnificaţia şi obiectul.

El practicase ruinismul poetic în spiritul secolului al XVIII-lea, apoi romantismul muntelui, apărînd în această privinţă ca un fel de precursor; romantismul de tip Lorrain îl preocupase o bucata de vreme, dar cu începere din momentul cînd putem spune că *a descoperit lumina*, se impregnează de-o filozofie a fiinţei şi-a devenirii pe care lumea de impermanenţă imuabilă a Veneţiei avea s-o întărească şi s-o explice.

Acel gen de claustrofobie care îl îmboldeşte la nomadism, la îndelungi popasuri pe malul mării, la călătorii nesfîrşite şi la acea predilecţie din totdeauna pentru spaţiile deschise, s-ar putea justifica prin copilăria înghesuită şi meschină a micului Turner, petrecută într-o curte dosnică din Londra. Adeseori, lua o barcă şi pleca în larg, pentru a-şi picta marinele; cînd locuieşte la castelul Petworth, la prietenul său Lordul Egremont, el înfăţişează de preferinţă largile deschideri spre depărtări, perspectivele ce se pierd



în infinit, în care solul şi copacii îşi abandonează

densitatea şi greutatea pentru a adopta transparenţa şi imponderabilitatea norilor. Acesta e genul de tablouri pe care Constable, mai fidel adevărului obiectiv al lucrurilor, le numea «viziuni colorate », adăugind: «totuşi ne-ar place să trăim şi să murim cu asemenea tablouri». *Canalul Chichester* (1829, Tate Gallery), *Parcul Petworth* (1829, Tate Gallery) şi, mai mult încă, «interioarele » de la Petworth anunţă marea vîlvătaie a Veneţiei, din 1835 şi 1840, pe care o va picta din memorie după patru sau cinci ani de la părăsirea ei definitivă, cu toată incandescenţa revărsării sale de foc înecat în aburii apei şi în subtilitatea norilor.

« Ultimul» Turner, cel care a întors spatele gustului vremii sale, şi-a descurajat amatorii şi prietenii îndeplinind, într-o grea singurătate, misiunea înfricoşătoare de explorator al unei lumi în care nimeni nu era în stare să-l urmeze şi să-l însoţească. S-a aruncat într-o aventură esenţial romantică prin spiritul ei, şi pe care contemporanii săi o socoteau nesăbuită: abolirea tiraniei materiei spre folosul exclusiv al spiritului, rafinarea pînă-ntr-atît a viziunii încît ea să perceapă vibraţiile cele mai subtile ale luminii, şi compunerea pe paletă a elementelor acestei halucinaţii cromatice spre care va năzui constant arta sa în cursul ultimei perioade de viaţă. Subiectul se şterge din ce în ce mai mult în faţa *impresiei*, care, se cuvine s-o reamintim, se deosebeşte total de cea a impresioniştilor, căci reprezintă o viziune interioară a cărei confirmare pictorul o caută în natură, atunci cînd o găseşte, mai mult o creaţie a imaginaţiei decît o experienţă sensibilă. Impresie vizionară, impresie onirică; aceste cuvinte, departe de a se contrazice, găsesc aici un acord cu totul aparte. Ga şi în tablourile abstracte, subiectul ar putea să nu fie decît un număr de opus dacă pictorul n-ar lega de el, adeseori, trezirea unei emoţii dramatice provocate fie de un eveniment exterior, **217** *Funeraliile lui Sir David Wilkie*, al cărui cadavru a fost scufundat în larg, fie de-o viziune fabuloasă: *Seara Potopului*.

Compoziţii ca *Luceafărul de seară* (1840, National Gallery, Londra), *Vaporul prins de o furtună de*

*zăpadă* (1842, Tate Gallery), *Grota lui Fingal la Staffa* (1831, colecţie particulară), sînt, dimpotrivă, rezultatul unor studii asupra structurii norilor, a ceţurilor, a vaporilor de apă, a pîclelor pe munte, a valurilor, executate, am putea spune, fără vreo intenţie preconcepută, începînd cu perioada Lorrain, şi folosite apoi în aceeaşi manieră cu care un compozitor foloseşte sunetele pentru a-şi exprima ideile muzicale. Aceste zeci de mii de studii ale sale pe care le cunoaştem (şi un număr şi mai mare încă a dispărut, desigur, din neglijenţa artistului), constituie vocabularul vizual, vizibil, ale cărui elemente le folosea deopotrivă cu cele furnizate de memorie pentru a reconstitui marile sale compoziţii lirice, simfoniile organizate în jurul unei corăbii cu sclavi, a unei nave incendiate în plină furtună.

*Corabia cu sclavi* este una dintre picturile cele mai turneriene şi mai reprezentative pentru geniul său din perioada 1840. Ruskin o cumpărase şi o dăruise fiului său care a vîndut-o apoi în Statele Unite; ea aparţine astăzi Muzeului din Boston. Pictorul a avut ideea dramatică de-a înfăţişa o corabie ce transporta sclavi negri prinsă de un taifun chiar în momentul cînd, încărcătura de «lemn de abanos » fiind decimată de o molimă, comandantul navei ordonă aruncarea de-a valma peste bord a bolnavilor şi a cadavrelor. Turner se inspirase dintr-un poem de Thompson şi, fapt descoperit recent, dintr-un eveniment real petrecut în 1783, dar tabloul nu are nimic «istoric». Subiectul principal al compoziţiei nu e atît corabia în sine cît marea zbuciumată şi biciuită de taifunul dezlănţuit, şi peştii monstruoşi ce urcă la suprafaţă pentru a înşfăca trupurile sclavilor. Nicicînd imaginaţia lui Turner n-a fost atît de « fantastică » în invenţia formelor şi în folosirea culorilor. Sălbăticia acestei lupte



dintre negri neputincioşi şi monştri care se înverşunează împotriva lor e exaltată de o ascensiune crescîndă a galbenurilor şi a rosurilor, împinsă pînă la cea mai înaltă intensitate a cromatismului

lor. Versurile lui Thompson care descriu această scenă par reci, artificiale şi aproape academice în comparaţie cu vîlvătaia romantică a unei străluciri fără precedent.

Această fantezie creatoare, chiar atunci cînd e dusă pînă la starea vizionară, nu-i niciodată absolut gratuită. Nu cunoaştem tablouri de Turner, oricît ar fi ele de eliberate de materie, care să nu fi avut la origine o experienţă obiectivă ca punct de plecare. Imaginaţia prelucra apoi acest dat şi-l transforma cum voia. Ştim, chiar de la artist, că navigînd în Hebride în luna septembrie 1831, el a poposit în insula Staffa pentru a vizita faimoasa grotă a lui Fingal de care era legată amintirea lui Ossian şi care a stimulat reveria multor romantici, însă Turner s-a preocupat prea puţin de înfăţişarea faimoaselor coloane de bazalt ce au contribuit la marea celebritate a acestei insule. A fost mai impresionat de deschizătura îngustă şi întunecoasă, înaltă cît nava unei catedrale, de valurile ce se rostogoleau şi se sfărîmau de stînca neagră şi de atmosfera de tragică dezolare pe care o adăuga acestui loc sinistru, în ziua aceea, o furtună gata să se dezlănţuie.

Se pare, într-adevăr, că marile « momente » din viaţa şi din arta lui Turner sînt întotdeauna cele cînd a avut norocul să se afle zvîrlit în mijlocul elementelor dezlănţuite ; trăind ca René în aşteptarea « furtunilor dorite », exaltarea marilor furii ale naturii era necesară pentru a-i stimula pasiunea de a trăi. Oricît de atent ar fi studiat teoriile lui Goethe – şi notele aruncate pe exemplarul său din *Farbenlehre* sînt de-o remarcabilă inteligenţă – tot imaginaţia porunceşte şi triumfă asupra lui, chiar cînd pretinde să demonstreze şi să ilustreze sistemul goethean în cele două reprezentări ale Potopului, expunînd, respectiv, 219 jocul culorilor calde şi al culorilor reci ca mijloc de expresie al sentimentelor omeneşti. *Noaptea dinaintea Potopului* şi *Dimineaţa de după Potop*, pictate amîndouă în 1843 şi aflate la Tate Gallery, arată cît de repede se depărta el de teoria ştiinţifică şi de dogmatismul pe care îl comportă ea de

îndată ce, abandonînd acest punct de pornire, cedează delirului imaginaţiei sale vizionare oricînd gata să se înflăcăreze la cel mai mic imbold. Avea, s-ar zice, nevoie de acea «lovitură de bici » iniţială, dar, odată pusă în mişcare, experienţa sensibilă depăşea realitatea percepută păstrîndu-i în acelaşi timp o ciudată fidelitate. Hazardul a vrut ca una dintre tovarăşele sale de călătorie care se afla în acelaşi compartiment în ziua cînd, de la fereastra vagonului, el a observat spectacolul ce aA^ea să dea naştere celui mai celebru tablou al său, şi mai batjocorit de contemporani, *Ploaie*, *aburi*, *viteză* (1843, Tate Gallery) să depună mărturie că ceea ce văzuse ea însăşi era întocmai cu ceea ce reprezentase pictorul. Dacă putem vorbi de-o compoziţie a lui Turner care să dea impresia că a fost *re- gîndită* şi chiar *re-simţită*, atunci într-adevăr e cazul acesteia, dar viziunea lui Turner a devenit din ce în ce mai mult, în ultimii săi ani, viziunea unui vizionar.

Batjocurile cu care a fost întîmpinată la fiecare expoziţie de la Royal Academy apariţia celor mai frumoase şi mai îndrăzneţe tablouri ale sale, însingurarea din ce în ce mai mare în care îl închidea, sporită de insuccese, mizantropia lui, sentimentul că nu poate fi înţeles de contemporani în expresia cea mai magnifică şi mai personală a artei sale – chiar Ruskin spunea: «nu sîntem copţi pentru operele sale, el este mult deasupra noastră... »— lărgea zi de zi groapa ce-l despărţea de aceeaşi societate care îi aplaudase romantismul ruinelor şi poezia clasică a unei Italii moştenite de la Lorrain. Turner nu a creat o şcoală; oricum am judeca, nu putea să aibă elevi, dar la vreo douăzeci de ani de la moartea lui, Franţa avea să reia idealul său de lumină pură şi să-l ducă, odată cu impresionismul, la cea mai desă- 220

vîrşită concluzie. Oare lui Turner i-ar fi plăcut tablourile lui Monet şi ale lui Sisley? Desigur că da, numai că le-ar fi reproşat probabil faptul că sînt încă prea aproape de materie şi că refuză, pudic, acel

impuls al visului şi al fanteziei căruia el i se supusese fără condiţii.

⋆

Gericault era prea interesat de spectacolele tragice ale vieţii şi de neliniştea lui provocată de problemele devenirii individului pentru a acorda peisajului altă funcţie decît aceea de decor. Peisajul ca atare, valabil în sine, nu însemna pentru el mai mult decît pentru David, pentru Gros sau pentru Delacroix, care nu-l concepeau nici ei separat de acţiunile omeneşti. Vom remarca totuşi, că uriaşa « marină » înfăţişînd *Pluta Meduzei* este, chiar independentă de eveniment, un peisaj tragic; rareori Courbet şi chiar Turner au exprimat cu atîta forţă tragedia unui ocean cuprins de furtună. Există şi alte tablouri de Gericault, mai puţin celebre, în care prezenţa omului este aproape inexistentă şi care traduc numai şi numai violenţa panică a elementelor. *Epava* (Luvru) şi *Scenă din timpul Potopului* (Luvru) constituie în ansamblul operei celui care a fost pictorul *Barberilor* [1] nişte excepţii curioase vădind însă totuşi că Gericault era atras de o natură dramatică ce răspundea, probabil, unei dominante patetice a caracterului său; ea îl făcea să iubească peisajele ce aveau afinităţi profunde cu peisajul interior pe care îl purta în el. Tocmai datorită acestor afinităţi, dintre toţi artiştii cunoscuţi la Londra în 1821, el l-a admirat mai mult pe James Ward, şi mai ales peisajul extraordinar de la *Gordale Scar* (1811, Tate Gallery, Londra) pe care contemporanii săi îl socoteau pe bună dreptate capodopera acestui pictor alături de faimosul *Şarpe boa sugrumînd un negru*, pierdut într-un naufragiu în 1811. Acest Ward era un om ciudat, celebru ca pictor

1 Titlul tabloului este *Course de Barberi* sau *Course de chevaux libres.* El reprezintă un divertisment foarte gustat la Roma: în timpul carnavalului, caii ce urmează să participe la cursă sînt masaţi, fără călăreţi şi harnaşa- mente, în spatele unei corzi întinse. Aţîţaţi de strigătele mulţimii, îmboldiţi de grăjdari, ei se năpustesc într-o goană dezlănţuită în momentul în care e ridicată coarda. În acest tablou Gericault voia să redea frumuseţea mişcării, forma plastică a cailor şi bărbaţilor încordaţi în efort (N. trad.)

animalier, căruia i se încredinţase misiunea oficială de-a reprezenta toate speciile de bovine existente în Anglia, misiune pe care a îndeplinit-o cu conştiinciozitate şi precizie. În cursul vieţii sale, el s-a apropiat mai mult de William Blake, în viziunile căruia credea, decît de amabilul şi superficialul său cumnat Georges Morland.

Se povesteşte că imitîndu-l pe Blake, Ward făcea rugăciuni în atelier înainte de a se aşeza la lucru şi că nu începea un tablou fără să fi implorat îngăduinţa şi ocrotirea puterilor supranaturale de care se simţea înconjurat. Animalele pe care le reprezenta cu mai multă plăcere, în afara celor comandate, erau animalele sălbatice încleştate într-o luptă necruţătoare. îi plăceau şi caii cărora le-a făcut cîteva *portrete* celebre, printre cele mai interesante numărîndu-se acela al lui *Marengo*, pe care călărea Napoleon la bătălia de la Waterloo (1824, Colecţia Duke of Nor- thumberland), remarcabil şi prin frumuseţea sumbră a peisajului în care Ward vrusese să reprezinte, intenţionat, şi, mai mult încă, să simbolizeze, căderea înfricoşătoare şi grandioasă a împăratului.

Există aici un paradox romantic destul de straniu şi parcă o provocare aruncată imposibilului, dar Ward practica în mod obişnuit asemenea provocări. Gordale Scar e un peisaj vestit din Yorkshire care ispitise pînă atunci mulţi pictori, dar nici unul, după părerea cunoscătorilor, nu izbutise să traducă frumuseţea majestuoasă şi funebră a acestei trecători ce se împlîntă printre falezele perpendiculare. Provocat de un prieten şi protector al său, Sir George Beaumont, să facă ceva mai bun decît reuşiseră înaintaşii săi, Ward a adoptat soluţia romantică prin excelenţă: în 222 timp ce ceilalţi se străduiseră să reprezinte peisajul ca atare, Ward l-a transpus pe un ton mai dramatic. Sub penelul său, Gordale Scar a încetat să mai fie doar o bucată de natură de-o exactitate documentară, ci, dimpotrivă, echivalentul unui vis sau al unei halucinaţii, un loc de spaimă şi de groază destul de asemănător *bolgiilor* infernale născocite de Gustave Doré pentru ilustarea *Divinei Comedii*.

Efectele violente de umbre şi lumini pe stîncile perpendiculare, contrastul dintre turmele paşnice şi falia lugubră ce-ar putea fi o deschidere spre Averno [1], vuietul cascadelor îndepărtate al căror vacarm pare să se audă pe aceste faleze despuiate şi abrupte, impresia de singurătate deznădăjduită pe care o dă o lume duşmănoasă şi în care omul nu poate locui, aşază *Gordale Scar* alături de peisajele imaginare ale lui Turner şi de obsesiile lui John Martin. E totuşi foarte caracteristic pentru bizareriile sale faptul că, în această re-construcţie fantastică şi în această amplificare fabuloasă a unei emoţii autentice în faţa motivului, Ward, izbutind să facă perceptibil invizibilul sub vizibil, mai rămîne credincios exactităţii documentare care îi adusese atîta succes în portretele de cai şi de boi. Fiecare animal, fiecare copac, fiecare plantă este individualizată precis şi desluşit şi Ruskin, care acorda o importanţă deosebită reproducerii desăvîrşite a diferitelor structuri de roci, l-ar fi putut felicita pentru ştiinţa de geolog scrupulos cu care a descris aceste faleze.

Coexistenţa în acelaşi om a unui realist sîrguincios şi migălos şi-a unui vizionar aproape tîrît de delirul său, mai ales atunci cînd pictează episoade din războaiele napoleoniene, conferă un farmec deosebit personalităţii lui James Ward, care ar fi fost socotit doar un « romantic minor » şi-o simplă verigă în lanţul lung al animalierilor

englezi daca n-ar fi avut în cariera sa – a murit la optzeci şi şase de ani – cîteva momente de geniu ca *Victoria lui Wellington*, pictată în 1816 pentru Spitalul nou din Chelsea, unde se află şi astăzi, şi mai ales *Gordale Scor*, unul din cele mai bune exemple de « peisaje re-inventate », aşa cum plăceau ele romanticilor şi cum întîlnim şi astăzi la «naturaliştii» incapabili să obiectivizeze suficient pentru a nu introduce pînă şi în bucăţile în care se vor cît mai aproape de real, şi cît mai *absenţi*, starea sufletească ce îi determină să aleagă un anumit peisaj şi, inconştient chiar, să-l transforme,

1 Lacul cu emanaţii sulfuroase de lingă Neapole, despre care se credea că este intrarea în infern. Pe malurile sale se afla grota Sibylei din Gumes (N. trad.)

uneori, în oglinda propriei lor emoţii, căci pînă-ntr-atît se prelungeşte sensibilitatea romantică chiar şi la unii pictori care o neagă.

*

În ce măsură şi în ce fel doi artişti care se proclamau « realişti » şi care ar fi refuzat eticheta: romantic, dacă cineva ar fi vrut să le-o aplice, se integrează totuşi, fără să-şi dea seama, în sensibilitatea romantică, ne-o dovedesc mai ales două tablouri de Courbet şi de Millet: *Peisajul cu zăpadă* (Luvru) al celui dintîi şi *Clar de lună peste o turmă de oi* (Luvru) al celui de al doilea. Marea ambiţie a lui Courbet era, cum spunea el însuşi, o pictură care să fie «reprezentare a vizibilului»; el nu se întreba cît invizibil se amestecă în mod inevitabil cu vizibilul şi trebuie interogat şi exprimat odată cu acesta. *Doamna din Frankfurt* şi *Atelierul*, am spus-o, ating frontierele nonscrutabilului şi ale non-repre- zentabilului şi se angajează pe acest drum poate chiar fără ca artistul să fie conştient de aceasta. Foarte deseori, tendinţele revendicative ale socialistului şi anarhistului au redus pictura lui Courbet la o morală ideologică şi la ceea ce voia el să fie o estetică de luptător. Dimpotrivă, în peisajele din care prezenţa omenească este exclusă, natura îşi reia pe deplin stăpînirea. însăşi sîrguinţa cu care caută, în orice împrejurare, să nu idealizeze realul are drept urmare faptul 224

că ia în stăpînire peisajul şi se străduieşte să-l reproducă fără a intra el însuşi în scenă, fără a pune în joc pasiunile şi emoţiile sale, dar cu cît se străduieşte mai mult să fie absent de pe pînză în timp ce pictează, cu atît este mai posedat de sentimentul panic al naturii. Astfel, divinităţi elementare pe care el însuşi s-ar fi ferit să le conjure pun stăpînire pe o bucată înfăţişînd nişte faleze stîncoase ori codrii înalţi din Franche-Comte.

Prezenţa panică, atît de evidentă în *Peisajul cu zăpadă* de la Luvru, nu constituie o concesie pe care apostolul realismului pictural ar fi făcut-o

romantismului, ci rezultatul unei emoţii autentic romantice, o scufundare confuză a artistului într-un univers de mister şi de taină. Ea îi este de obicei străină şi poate că nici n-o recunoaşte în clipa cînd o transpune pe pînză. Courbet nu îşi propunea, ca Millet, «să înalţe trivialul la nivelul sublimului» aşa cum voia pictorul *Culegătorului de spice*, probabil pentru că trivialul era pentru el echivalentul sublimului potrivit inversării dragi tinerilor Jeune-France din 1830: urîtul e frumos. Ca şi Courbet, Millet nu practica deliberat realismul liric pe care ei îl introduseseră de fapt în Franţa şi chiar în Germania, căci tendinţele naturaliste reprezentate de Leibl şi de Triibner s-au desenat precis şi viguros în urma expoziţiei lui Courbet, din 1867; dar în aceeaşi epocă, un elev al lui Ludwig Richter, Karl Haider, introducea în această ascensiune a realismului fermentul romantismului de nelecuit de care era atins. Realist liric era şi Hans Thoma, acel fiu de morar căruia natura veridică îi murmura tainele ei cele mai frumoase şi mai intime, şi Ferdinand Georg Waldmuler, un vienez hrănit cu muzică pentru care orice aspect al peisajului este o simfonie.

Să ne întoarcem însă la Millet şi la acea natură căptuşită cu zăpadă, cu tăcere şi cu noapte în care pătrunde acest artizan răbdător şi liniştit, care se străduieşte din răsputeri să *redea întocmai* **225** *adevărul*, astfel încît nici să nu-şi dea seama aproape că adevărul descoperit şi exprimat de el se revarsă în invizibil. Toate senzaţiile, vizuale şi olfactive mai ales, şi chiar cele mai puţin precise, umezeala pîsloasă, vîntul alergînd tîrîş pe pajişti, converg în jurul respiraţiei domoale şi fierbinţi ce se înalţă dintr-o turmă de oi închise într-un ţarc. Aceste Georgice nocturne a căror forţă misterioasă îl învăluie pe privitor şi-l captivează, sînt opera lui Vergiliu popular, care ar fi putut fi un ţăran autentic, inconştient de faptul că poezia sa atinge direct sublimul. Astfel, *sublimarea trivialului* nu mai este necesară, căci el atinge direct tainele supreme ale naturii şi ale nopţii şi ni le transmite cu simplitatea sacră a oracolelor.

Georges Michel era departe de-a se bucura, în Franţa,

de o celebritate comparabilă celeia lui Turner în Anglia, în ciuda neînţelegerii cu care fuseseră întîmpinate ultimele tablouri ale acestuia din urmă. A murit chiar în anul cînd în existenţa lui Turner se săvîrşea marea cotitură a luminii, şi jumătate din viaţa lui apaţinuse secolului al XVIII-lea în spiritul căruia trebuia să se înrădăcineze, la început, romantismul său; reputaţia cîştigată de pictorii de la Barbizon avea să se răsfrîngă, într-o zi, asupra acestui necunoscut, a acestui obscur despre care se spune, nu fără temei, că este «primul peisagist romantic». Lăsînd deoparte orice chestiune de anterioritate sau de prioritate, trebuie să-i recunoaştem umilului, tăcutului Michel meritul de a fi văzut, în Franţa, o natură ce nu fusese încă privită, şi cu atît mai puţin exprimată. El nu caută pitorescul; aspiră doar la spaţiul liber, la deschis, şi pentru a-l găsi, colindă singur cîmpiile pustii unde cerul se sprijină de-a dreptul pe pămînt, fără ca între ele să se interpună vreun accident de teren. Lumina este singurul element însufleţit în această singurătate, o lumină imaterială, foarte albă, aproape feerică, ce nu se ataşează de materie şi se mulţumeşte să strălucească într-un fel de « vid » poetic. Cerul este imens, aşa cum le plăcea si pictorilor din Haarlem, populat cu acei « mira-

culoşi nori » baudelaireieni îndrăgiţi şi de Valenciennes, un novator, un precursor, care « trăia în nori » şi care s-ar fi mulţumit, asemenea anumitor pictori chinezi, să exploreze tărîmul pururi mişcător al spaţiului atunci cînd abandonează teoria picturii istorice precum şi acel amestec de realism şi de academism care paralizează adeseori inspiraţia. Valenciennes a înălţat foarte sus poezia peisajului, şi într-o direcţie cu totul deosebită de cea aleasă de Fragonard şi de Hubert Robert de care, cronologic, e totuşi atît de aproape de vreme ce s-a născut în 1750. într-un *Apus de soare* de Valenciennes putem ghici de pe acum tot ce va urma în viitor, de la Huet şi Michel pînă la Monet; calea a fost arătată, nu mai e nevoie decît să se deschidă mai larg drumul luminii.

Acest lucru îl va face George Michel, în maniera

sa, cu modestie, cu tenacitate, uitînd de toate modelele fie venite din Italia, fie din Olanda, oprindu-se în faţa marilor peisaje aride şi dezolate în care recunoaşte gravitatea şi tristeţea pe care le poartă în el însuşi. Un realist, dacă-i adevărat că realul cuprinde în aceeaşi măsură sufletul lucrurilor şi aspectul lor fenomenal, un spirit legat de substanţa exactă şi de acea artă tainică ce învăluie chiar şi locurile despuiate de pitoresc şi de farmec. E destul ca în faţa lui să se întindă un spaţiu fără obstacole şi fără bariere, bătut din plin de lumină şi de vînt. Prin aceasta, Michel este mai simplu şi mai natural decît Paul Huet, despre ale cărui peisaje Théophile Gautier spunea că sînt shakespeariene, şi care într-adevăr, în *Castelul Pierrefonds*, aflat la Muzeul din Compiègne, ne-a dat echivalentul lui *Hadleigh Castle* de Constable, atît e de impregnat de cea mai lirică poezie a ruinelor, dacă n-ar fi să amintim, bunăoară, decît donjonul cu corbi.

Contactul lui Paul Huet cu natura nu era scutit de «literatură»; se spune că mergea la Honfleur unde a pictat de altfel cîteva marine celebre, « aşa cum se merge la dramele lui Shakespeare ».

227 Sentimentul tragic cu care privea viaţa cerea ca starea elementelor să aibă acelaşi patetism ca şi propria lui stare sufletească pentru a putea să comunice cu ele. Ca şi lui Turner, îi plăcea să se inspire din poeţi, şi Hugo a fost pentru el ceea ce fusese Thomson pentru englez, dar concepţia lui despre natura tragică nu era cîtuşi de puţin artificială sau afectată; simţea cu toate simţurile sale, din toată inima, acele furtuni marine mult îndrăgite de Turner, iar *Brizanţii la Capul Grandville* (Luvru) constituie un excelent exemplu. Dar el păstrase şi ceva din tehnica picturii dioramelor, în care lucrase o bucată de vreme şi care l-a marcat mai profund decît putea să-şi dea seama.

Diorama este un fenomen romantic tot atît de ciudat ca şi cutiile optice şi iluzionismul spaţial din secolul al XVII-lea şi al XVIII-lea. Inventată în 1822 de Daguerre, diorama ţine deopotrivă, ca şi

inventatorul ei, de decoraţia de teatru şi de fotografie; ea se bazează pe o construcţie optică ce vrea să dea iluzia realităţii sugerînd un spaţiu diferit de cel elaborat în mod real. Huet avea douăzeci de ani cînd a lucrat împreună cu Daguerre la această construcţie singulară de peisaje iluzorii, şi a studiat în acelaşi moment decoraţia de teatru sub îndrumarea lui Ciceri, celebru pentru decorurile sale de operă naturaliste, fastuoase şi lirice totodată, şi mare meşter în folosirea luminii.

Această atmosferă de teatru şi de iluzionism de bîlci l-ar fi putut strica pe Huet dacă n-ar fi iubit cu pasiune natura. « Natura eroică, mama sălbatecă a elementelor dezlănţuite, învăluind marile tristeţi ale omului şi amestecîndu-le în vijeliile sale, nu prea are alt interpret în afara lui Paul Huet» a scris Focillon, iar un critic romantic, Chesneau, spunea la rîndul său: «Nu întîlnesc pe nimeni astăzi în şcoala noastră de peisaj care să ştie să vadă norii de furtună, apele revărsate, pădurile dezolate, ţărmurile pustii, falezele semeţe, natura eroică, într-un cuvînt, cu atîta intensitate, cu atîta cuprindere, cu atîta sinceritate a emoţiei». Huet avea cu toate acestea 228

o putere de a visa ce egala puterea cu care exprima realitatea obiectivă a elementelor şi el va asocia aceste însuşiri în acea reverie tragică ce-i aparţine doar lui şi pe care o exprimă energic în operele aproape fantastice, de la sfîrşitul vieţii, *Viitoarea* (1861) de exemplu, unul dintre tablourile cele mai stranii şi mai atrăgătoare, pînă-ntr-atît de încărcat este acolo misterul pămîntului cu o spaimă panică.

Mai puţin ostentativ romantice decît *Viitoarea*, de o sensibilitate mai potolită, de un lirism mai intim şi mai profund, sînt, alături de marinele shakespeariene, peisajele cu parcuri şi păduri, scăldate într-o poezie luminoasă, înminunată şi duioasă: *Liniştea dimineţii*, de la Luvru (1852), sau *Lacul*, de la Muzeul din Puy (1840).

Ar însemna să prelungim o tăgadă nedreaptă a criticii şi a istoriei dacă nu i-am acorda locul ce i se

cuvine alături de Huet şi de Michel înduioşătorului şi fermecătorului Charles Auguste de la Berge, care a murit la vîrsta de treizeci şi cinci de ani, nebun, se spune: un minor, desigur, dacă îl comparăm cu maeştri ca Rousseau ori Turner, dar *Apusul de soare* aflat la Luvru este vrednic de cele mai frumoase creaţii ale Şcolii de la Barbizon. Pasiunea lui pentru natură nu urmărea atît marea sinteză a unui peisaj cît multitudinea amănuntelor, fiecare trăind o viaţă independentă, închizînd un suflet discret şi mascat şi slăvind în felul său, în corul uriaş al lucrurilor, strălucirea Creaţiei. Foarte rare, lucrările lui de la Berge se disting printr-o analiză răbdătoare şi pasionată, *religioasă* în sensul cel mai puternic al cuvîntului, a tot ce este viu. Momentul cel mai poetic al naturii este acela cînd ea se înfăţişează sub aspectul ei cel mai firesc. « Pentru a crea, spunea el, trebuie să mergi de la mic la mare, de la grăunte la copac, de la noapte la zi. . . Pentru a hrăni un ton, pentru a întări o armonie, trebuie să faci să răsară din pămînt mii de vegetale şi miriade de existenţe. Cînd veţi ajunge să vă pierdeţi minţile de atîta dragoste de viaţă, veţi vedea ce feri- 229 cire este să priveşti pînă şi sufletul infuzoriilor. .. »

Mort prea devreme pentru a da măsura talentului său, acest « mic » romantic francez are aceeaşi concepţie despre univers ca şi un taoist chinez sau un filozof indian. De la Berge nu picta dio-rame ; el voia să dea iluzia naturii sugerînd totalitatea obiectului atît în masa lui mişcătoare cît şi în materia texturii sale şi, procedînd astfel, ajunge la un procedeu bizar de iluzionism prin care obiectul este în acelaşi timp depărtat şi apropiat de privitor, surprins în ansamblul său şi individualizat în cele mai infime particularităţi.

Nu se cunosc decît vreo zece pînze care să fi scăpat de la naufragiul în care au pierit odată cu raţiunea pictorului şi puţinele tablouri pictate de el. De la Berge nu a putut să se realizeze pe deplin şi nici să dobîndească renumele care astăzi ne-ar îngădui să ştim ce însemna exact pentru contemporanii săi.

La jumătate de drum între luminismul exaltat al

lui Michel şi al lui Huet şi substanţialismul pasionat al lui Charles Auguste de la Berge, Théodore Rousseau reprezintă, alături de Turner, îmbinarea viguroasă a sensibilităţii poetice cu dragostea de real, un fel de divinizare a naturii în esenţa ei panică şi în diversitatea infinită a manifestărilor sale. Alături de el, îl găsim pe surprinzătorul Charles Leroux, care împinge exasperarea culorilor la expresionismul aproape agresiv din *Peisajul cu apus de soare* de la Luvru, ale cărui benzi orizontale de culori violente exagerează sinceritatea de ton şi voinţa de semnificaţie dramatică a Maestrului de la Barbizon. Într-adevăr, Barbizonul a fost în egală măsură un centru romantic şi realist. După ce servise ca refugiu nimfelor lui Primaticcio şi ale pictorilor lui Francise I-ul, pădurea de la Fontainebleau prezenta destule locuri sălbatice pentru a-i fermeca pe artiştii atraşi de pitorescul patetic al stîncilor şi al bătrînilor copaci; locuri vestite, ca faimosul *Jean de Paris*, ilustrat mai ales de-o pînză foarte pasionată şi foarte savuroasă de Diaz şi de-o schiţă dramatică de Barye, stimulau această comunicare cu o natură în care invizibilul răzbate prin vizibil. 230

«Arta noastră, spunea Théodore Rousseau, nu poate atinge pateticul decît prin sinceritate. » Aceasta putea fi şi profesiunea de credinţă a unui adept fervent al naturalismului, dar pictorul *Castanilor* (Luvru) este cu totul altceva decît un partizan al realismului brut. E mai puţin preocupat decît Daubigny şi Dupré să-şi *compună* tablourile dispunînd elementele după bunul său plac; obiectivul îi ajunge, motivul poate fi acceptat aşa cum se prezintă, fără modificări ; viaţa profundă a copacilor, a plantelor şi-a apelor e în stare să-l facă să perceapă esenţa misterioasă a naturii, oricît de banal ar fi obiectul. Cel mai mic joc de lumină pe apa unui heleşteu, pe iarba dintr-un luminiş sau printre lăstari apare în ochii lui Rousseau încărcat cu atîta fast, încît pictorului nu-i rămîne decît să se străduiască să-l reprezinte cu toată umilinţa. Puţin îi păsa că nici critica nici amatorii nu prea puteau să-l urmeze într-o astfel de explorare a evidenţelor şi-a miracolului. « Mă

aştept la orice, sînt pregătit pentru orice, nimic nu mă va surprinde », spunea el. Avea douăzeci şi trei de ani cînd tabloul său intitulat *Coborirea vacilor,* astăzi la Haga, stîrnise mult haz la Salonul din 1835. Acest tablou « încă fierbinte de marele suflu al muntelui », cum spunea Ary Scheffer, a fost supranumit « Coborîrea vacilor în infern », şi batjocura a rămas legată ani de-a rîndul de numele lui Rousseau. *Aleea de castani* (Luvru), pictată cu trei ani mai tîrziu, nu era în măsură să spulbere divorţul dintre romantismul lui Rousseau şi un public incapabil să înţeleagă măreţia sumbră a boitei întunecate şi apăsătoare, a perspectivei strivite, în care copacul, monstruos şi totodată divin, apare supranaturalizat.

La Rousseau nu-i vorba de-o dematerializare a luminii asemănătoare celei pe care o constatăm la Turner; dimpotrivă, lumina duce la incandescenţă materia însăşi. În apusurile sale de soare simţim cum arde focul lăuntric al pămîntu- lui şi cum pădurea se învăpăiază odată cu cerul. Rousseau nu sfîrşeşte niciodată în dîra şi în explozia de meteor ca Turner; în tablourile sale, elementele rămîn încărcate cu o grea apartenenţă telurică, dar el o simte în toată plenitudinea ei romantică.

« înţelegeam vocile copacilor, formele lor variate şi chiar ciudatele lor tropice sub influenţa luminii îmi revelaseră dintr-o dată limbajul pădurilor. Era o întreagă lume de muţi ale căror semne le ghiceam, ale căror pasiuni le descopeream.»

Nici o metaforă, nici un fel de «literatură» în această confesiune atît de caracteristică pentru sufletul nobil, simplu şi drept al unui artist a cărui exigenţă severă îşi refuza jocurile unui lirism facil. Cînd pictează un cer de furtună *(Apropierea furtunii în pădurea de la Fontainebleau*, 1860, Luvru), sau ceaţa de dimineaţă pe o băltoacă din mijlocul unui luminiş, între fenomenul natural şi el însuşi nu mai există nici o distanţă; identificarea celui care contemplă cu ceea ce contemplă este totală, şi dacă e adevărat că niciodată nu putem exprima decît ceea ce sîntem, înseamnă că toate energiile lumii au străbătut pictorul pentru a

ajunge la tablou şi de a depune acolo acea imagine orbitoare a unui moment din istoria universului care este *Apusul de soare la Arbonne*, aflat la New York, sau cel de la Luvru, unde vedem pămîntul şi cerul contopindu-se într-o singură văpaie purpurie şi stacojie, de flacără şi de sînge.

Masa opacă şi moale a cîmpurilor arate, bălţile de culoarea plumbului şi-a cernelii sau a gudronului, pădurile zidite ca nişte muri de copaci, de nepătruns, neliniştitoare, şi acea senzaţie, aproape insuportabilă uneori, că lumea se strînge pînă la a te sufoca, explică cele spuse de Baudelaire despre Rousseau, că este «un naturalist atras mereu de ideal». El voia *să pătrundă cit mai mult cu putinţă în realitatea lucrurilor*, dar ştia totodată că supra-realul se atinge numai supra- saturînd realul. Lumea aşa cum este îi era de ajuns. «Aşteptaţi asfinţitul soarelui şi nu va mai exista nici mare nici mic pe măsura obişnuită a simţurilor ». El este ca atare tot atît de romantic **232**

ca şi Turner, dar în altă manieră, fără voinţă de metamorfoze surprinzătoare, fără metafizică şi într-un fel ce reaminteşte mai degrabă de Courbet decît de Caspar David Friedrich. Astfel, în această perioadă de trecere de la romantismul propriu-zis la realism şi pînă în ajunul înfloririi acelei alte forme de romantism, impresionismul, a existat în Franţa o întreagă şcoală de *poeţi ai realităţii* care se mulţumesc cu o obiectivitate pură şi care nu-şi aduc neliniştile în relaţiile lor cu lucrurile. Printre aceştia, Antoine Chintreuil, pictorul cîmpiilor întinse şi pustii pînă la orizont, a cărui capodoperă se intitulează foarte simplu *Spaţiu* (Luvru), ori Charles de la Berge cu al său *Apus de soare la Virieu-le-Grand* (1837, Luvru) cu acea admirabilă opoziţie dintre masele întunecate şi zgrunţuroase ale copacilor şi cerul pur, neted, sidefiu ca un lac de culoarea caisei, cu ramurile sale negre individualizate şi identificate precis care se proiectează în umbre chinezeşti pe limpezimea cristalină ; *Cireşii* (Luvru) de Charles Leroux, de-o

concepţie estetică foarte diferită de ceea ce se făcea atunci în peisagistica franceză, într-un spirit foarte japonez şi într-o materie fină, lipsită de relief, opusă gustului pentru « pastă » şi împăstare ce făcea ravagii la Barbizon, constituie un domeniu puţin cunoscut dar extrem de interesant al transformării sentimentului romantic într-o epocă în care, în Germania, Bôcklin şi Hans von Marées se orientau, la rîndul lor, spre o concepţie a peisajului magic, destul de deosebită de concepţiile înaintaşilor lor, şi tot atît de deosebită de aceea a lui Friedrich pe cîc se deosebeşte Rousseau de Delacroix.

Această « fugă » în natură, caracteristică sensibilităţii din prima jumătate a secolului al XIX-lea şi-a artei din acel timp, are o semnificaţie diferită de cea pe care arta o dobîndise odată cu întoarcerea la simplitate a oamenilor din secolul al XVIII-lea, sau chiar în raport cu faptul că încă în secolul al XVII-lea, un Everdingen părăsea **233** oraşele comerciale din Ţările de Jos pentru a

căuta în Norvegia cascadele şi pădurile pe care le va picta cu atîta drag. Zorii erei industriale, pozitivismul şi materialismul care stăpînesc spiritele, elogiul îmbogăţirii şi domnia banului, ostentaţia apăsătoare a unei civilizaţii orgolios materialistă au alungat, ca să spunem aşa, numeroşi artişti din oraşele zgomotoase şi trepidante spre liniştea naturii sălbatice; fără s-o caute, ca Gauguin şi Pechstein, în insulele din Mările Sudului, artiştii de la Barbizon, mai tîrziu cei de la Pouldu şi Pont-Aven, îşi vor hrăni arta cu acel contact intim cu o natură încă neatinsă, în care vor trăi, după înclinaţie şi temperament, fericirea unei păci idilice sau presimţirea luptelor dintre elemente.

În felul acesta, repetînd gestul lui Théodore Rousseau care se pierde în pădurea de la Fontainebleau ca şi cum ar fi vorba de *capătul lumii*, Giovanni Segantini va urca tot mai sus pe păşunile alpine din Engadine, pînă la înălţimile cristaline şi sălbatice unde Nietzsche se pomenise « la şase mii de picioare deasupra nivelului mării

» faţă în faţă cu Zarathustra şi cu Supraomenescul ; Marcus Larson, la rîndul său, va părăsi Stock- holmul şi se va refugia în cele mai inaccesibile văgăune din fiordurile norvegiene, iar Hans Thomas, care îl cunoscuse pe Courbet precum şi Şcoala de la Barbizon, va picta neobosit luminişurile din Pădurea Neagră şi marile fluvii şerpuind lenevoase de-a lungul cîmpiilor nesfîrşite. Segantini ilustrează probabil cel mai bine, în scurta sa viaţă şi în opera sa brutal întreruptă de moarte, nevoia de-a împinge mai departe o explorare în lumea elementarului pur. Exilul la Milano fusese destul pentru a-l dezrădăcina pe ţărănuşul din Arco, de pe malul lacului di Garda, acelaşi Arco pe care Albrecht Dürer îl desenase în timpul primei sale călătorii în Italia. La vîrsta de şapte ani, fuge din casa în care fusese adoptat ca orfan şi, atras irezistibil de munte, se stabileşte, după o perioadă de ucenicie necesară artei sale, la nişte ciobani din Brianza, pe care avea să-i părăsească pentru a 234

se duce la Valtelino, loc mai sălbatic şi mai însingurat şi, în cele din urmă, în Engadine, întîi la Savognan, apoi la Mallogia. împlinise treizeci şi şase de ani cînd se instalează pe acest podiş înalt unde avea să moară după sase ani, în 1894.

Moştenitor moral al lui Caspar David Friedrich care, şi el, se depărta de Dresda pentru a contempla plajele baltice de la Greifswald, falezele albe ale insulei Rügen şi munţii Siebengebirge înecaţi în neguri, Segantini nu se mulţumeşte cu contemplarea pură şi chiar cu o anumită comuniune patetică, asemenea lui Rousseau, Turner, Huet şi Michel. Pătruns de un sentiment mistic al naturii, elaborînd în arta sa *o metafizică a muntelui*, Segantini are, pe aceleaşi piscuri pe care Nietzsche ascultase mesajul Supraomului şi al Veşnicei Reîntoarceri, o revelaţie analogă acestuia. învăţămintele pe care ni le dă natura, cu condiţia ca ea să fie autentică şi nu bastar-dizată de lucrările omeneşti, explică semnificaţia profundă şi ascunsă a oricărei forme de viaţă, în trecerea anotimpurilor peste păşunile alpine şi peste gheţari, Segantini recunoaşte înseşi etapele existenţei

indivizilor. Orice lucru şi oricare fiinţă, în univers, se supun aceluiaşi proces de creştere şi de decădere, de la naştere la moarte. Cu cîtva timp înainte de a muri, îl îşi fixează planul unui mare «triptic al naturii», fiecare dintre cei trei voleţi reprezentînd acelaşi peisaj – cel pe care îl avea sub ochi – toamna, primăvara şi iarna. Aceste trei perioade (vara con- fundîndu-se cu primăvara) simbolizau principalele «momente» ale vieţii omului. Toamna, sau Natura, erau zilele ce se scurtează şi soarele coborînd, zi de zi tot mai devreme, în spatele crestelor, Vara reprezenta explozia şi belşugul elanului vital, *viaţa în sine*, întruchipată de vegetaţia ce atinge, prin rădăcinile sale, sînul adînc şi înţelepciunea Pămîntului. Cu rafalele sale de zăpadă şi de vînt, cu furtunile ce strivesc cabanele scunde, îndesate de vijelie, Iarna osîn- 235 deşte la moarte orice fel de vegetaţie. Fiinţa şi Devenirea materializate în anotimpurile precedente nu mai lasă loc decît declinului, distrugerii. Drumul soarelui pe cer, de-a lungul întregului an, repetă ritmurile vieţii individului, prizonier el însuşi al acestui proces inexorabil din pricina căruia Segantini, sortit unei morţi timpurii şi ştiind aceasta, suferea cumplit. Cel mai emoţionant dintre tablourile sale este *Izvoarele Vieţii*, în care a reprezentat, pe unul din acele podişuri înalte împrejmuite de gheţari şi atît de îndrăgite de el, o pereche de tineri îndrăgostiţi alergînd, mînă în mînă, spre o fîntînă a cărei apă ca gheaţa freamătă sub bătaia de aripi a unui înger. Setea nemărginită de viaţă, de bucurie, de împlinirea desăvîrşită care îl însufleţeşte pe acest muntean cu barba neagră, cu privirea cruntă, cu inima de profet şi de copil, este perfect exprimată aici. Segantini imaginase, pentru a reda o atmosferă delicată şi în acelaşi timp solidă, cristalină, a înălţimilor muntoase, o materie zgrunţuroasă, ale cărei asperităţi opresc lumina şi evocă tactil contactul cu piatra, cu coaja copacilor, cu rădăcinile, cu toate prezenţele elementare pe care singuratecul de la Mallogia le simţea atît de aproape de inima lui, atît de prietenoase cu sensibilitatea şi cu gîndirea lui. Regăsim în scrisorile sale beţia care i-o provoacă lumina înălţimilor, o lumină incomparabilă, răs- pîndind aceeaşi armonie asupra naturii înconju-

rătoare, în sufletul artistului şi în opera sa, exaltînd toate culorile şi făcîndu-le să cînte cel mai frumos cîntec al lor. însuşi simbolismul culorilor din această simfonie cromatică pe care a construit-o Segantini răspunde mişcărilor privirii ce coboară de la albastrul cerului la albul crestelor înzăpezite, la verdele plantelor, la grîul stîncilor. Este o trăire organică în care singur trupul face această experienţă directă a universului ce trece imediat în tablou şi închide acolo însăşi palpitaţia pămîntului.

Se pare că natura e uneori paradoxal de crudă cu artiştii care se refugiază la sînul ei pentru a-i cere frumuseţea, adevărul şi bucuria. Giovanni Segantini moare de plămîni, la patruzeci şi unu de ani, în aerul cel mai pur din lume; suedezul Marcus Larson, care, în odaia lui sărăcăcioasă din Londra, va continua să picteze din memorie peisajele exaltate ale fjellurilor şi fiordurilor, într-un spirit de exigenţă absolută, de *totul sau nimic* comparabil aceluia al lui Brand, eroul lui Ibsen, va muri nebun la treizeci şi cinci de ani, surghiunit din peisajele care constituiau raţiunea sa de-a trăi.

Fire nomadă, chinuită de-o nelinişte şi de o instabilitate pe care le recunoaştem în arta sa, Larson a vizitat Finlanda, Rusia, Franţa, Anglia, în căutarea locului de negăsit unde sufletul său zbuciumat va cuceri în sfîrşit pacea. Nici chiar Norvegia, unde făcea lungi călătorii pe jos, singur, prin regiuni pustii în care tăcerea răsuna de vuietele cascadelor înalte, căzînd din stîncă în stîncă, nu i-a putut aduce vreo alinare. Peisajele pictate de el sînt nişte autoportrete, elementele opunîndu-se violent între ele, sinuozităţile fiordurilor înfundîndu-se în faliile de piatră din ce în ce mai înalte, din ce în ce mai strimte. Printre lucrările, foarte rare, ale lui Marcus Larson, una dintre cele mai revelatoare este *Fiord norvegian sub clar de lună*, pictat la Londra în 1861, un fel de rezumat al tuturor elementelor naturale cu care îşi hrănea atît spaima cît şi bucuria (Stockholm, Muzeul Naţional). Natura reală este integral recreată aici de imaginaţia care rînduieşte

norii joşi, falezele abrupte, micul port de pescari cu luminile lui umile, ca pe nişte accesorii ale unui decor menit să concentreze toată intensitatea dramatică a scenei asupra luminii de lună izbind spuma argintată a cascadei.

Această neputinţă a lor de a poseda cu adevărat şi pe de-a-ntregul o natură prea puternică, ce le scapă mereu, scurta comunicare pe care o au cu ea nefiind decît un *actus tragicus*, a aruncat nebunia asupra multor artişti suedezi contemporani cu Larson; Cari Frederik Hill, pictor de 237 peisaje vizionare, Ernst Josephson, evocator al
unor mitologii neliniştitoare, şi acela care a fost poate cel mai *pictor* dintre toţi, deşi autor dramatic, August Strindberg. Romantismul se prelungeşte astfel în această Scandinavie în care se înrădăcinase odinioară cu Dahl, cu Abilgaard, cu Wohlbom şi Ahlgrensson în evoluţia unui sentiment patetic ce ia uneori culorile simbolismului şi ale expresionismului, traducînd întotdeauna conflictul radical şi neînduplecat dintre constituantele antagonice ale unui eu incapabil să-şi realizeze unitatea şi armonia. Putem considera drept un fenomen extrem de curios faptul că Strindberg s-a servit de pictură în anumite epoci din viaţa sa, destul de depărtate între ele şi separate de lungi intervale în timpul cărora nici nu se atingea de penel, pentru a traduce acea suferinţă *de a fi pe lume şi de a nu aparţine acestei lumi*, de a nu se putea împrieteni decît cu partea cea mai brutală şi mai inumană a naturii şi de-a confrunta furtunile unei inimi înfometate de absolut cu un univers de uragane şi hăuri, ce nu putea să-i dea nici odihnă, nici alinare, nici bucurie. Pictura îl ajuta să atingă printr-un salt al inconştientului şi cu un gest de creaţie aproape automat, infra- lumea şi ultra-lumea în care sufletul său chinuit se lăsa purtat de furtunile venite de dincolo.

# V. CASPAR DAVID FRIEDRICH INVENTATORUL PEISAJULUI TRAGIC

*David d'Angers se miră şi admiră. 0 căutare pasionată a realului şi o cufundare în adîncurile viselor. Marinele simbolice de la Greifswald. Groaza şi sacralul în pădurea originară. Meditaţii asupra morţii. «Scoate la iveală cele văzute în bezne.» Peisajul mistic. «Dumnezeu în trestii. » Viaţa tainică a elementelor. Spiritul Pâmîntului şi Spiritul Spaţiului infinit.*

«Astă seară ne-am dus să-l vedem pe pictorul Friedrich. Chiar el ne-a deschis uşa. E înalt şi zvelt. Ochii sînt adînc înfundaţi în orbite sulD sprîncenele stufoase. Ne-a poftit în atelier: o măsuţă, o sobă de tuci, un şevalet pe care nu se află nimic, şi-atîta tot. Pereţii zugrăviţi într-o culoare verzuie sînt complet goi; ochiul caută zadarnic o pînză sau vreun desen pe ei. După multe rugăminţi Friedrich s-a dus să caute cîteva lucrări de-ale sale, printre altele un tablou înfă- ţişînd un copac. E complet desfrunzit; pe o creangă stă o cucuvaie, iar lumina tremurătoare a lunii ilumineză fondul. Pămîntul nu apare de loc. Totul e de un efect ce îndeamnă la reverie. Am examinat împreună mai multe desene. Niciodată nu apar figuri. Interesul lor rezultă din alegerea locului, din jocul luminii, din efect. Friedrich e înzestrat cu o tuşă simplă, creionul lui are ceva din laconismul marilor oratori.»

în aceste rînduri, David d'Angers, care a ştiut să modeleze un portret superb al lui Goethe, ne oferă un portret al lui Caspar David Friedrich în

care, chiar dacă nu pătrunde tot misterul personajului şi al operei, îi schiţează cel puţin conturele. înţelegem mirarea sculptorului francez în momentul cînd a intrat într-un atelier absolut gol, cu ferestrele aproape întotdeauna închise pe jumătate şi nelăsînd să treacă decît o lumină de crepuscul, înfăţişarea omului era şi ea în măsură să-l surprindă. în acea toamnă a anului 1834 cînd David d'Angers a venit anume la Greifswald ca să-l întîlnească, Caspar David Friedrich avea şaizeci de ani. Faţa dispărea între *favoriţii* lungi de bătrîn lup de mare, iar printre trăsăturile aspru modelate, brăzdate adînc de suferinţele sale lăuntrice, sclipeau nişte ochi blînzi şi totodată neliniştiţi, crunţi şi binevoitori. Poate că în focul tulbure care lumina aceşti ochi, în alternanţele de melancolie şi de înflăcărare care îi răvăşeau asemenea unui peisaj marin, s-ar fi putut recunoaşte prevestirea acelei spaime ce avea să-l aducă în curînd în pragul demenţei.

Acest om neliniştit şi neliniştitor, în atelierul său gol, era parcă anume făcut să-l descumpănească pe artistul parizian, oricum mirat de aspectul orăşelului de marinari şi de pescari de pe tărîmurile acelei mări nordice unde ziua se iriza printre nori şi neguri, în timp ce uriaşele corăbii cu pînze se legănau în port, iar valurile îşi frămîntau la nesfîrşit tînguirea misterioasă. Această atmosferă aproape ireală i se potrivea de minune pictorului care, tăcut, dar dornic să-l mulţumească pe cel ce făcuse portretul lui Goethe, scotea dintr-un dulap cîteva pînze şi le întindea, timid şi orgolios în acelaşi timp, vizitatorului. Nimeni pînă atunci nu mai văzuse ceva asemănător. Picturile lui Friedrich erau făcute din ceaţă, clar de lună, copaci morţi, bărci plutind pe un ocean fără margini. Spaţiul dobîndea aici o valoare nouă, care nu era numai plastică, picturală, ci mai mult decît atît, metafizică. Spaţiul era o valoare în sine, şi simţeai, examinînd tablou- 240

rile, că pădurile, marinele, munţii, ruinele gotice înfăţişate acolo aparţin probabil naturii obiective, dar

mai ales spaţiului interior al artistului fiind, mai mult decît un simplu reflex, însăşi forma lui sensibilă.
Nici un fel de figuri, notează sculptorul, sau cel puţin atît de mici încît abia să le percepi, şi totuşi ghiceşti că, oricît de minuscule ar fi, ele posedă o importanţă considerabilă, o semnificaţie ce nu trebuie scăpată, căci altminteri, odată cu ea se va risipi însăşi esenţa peisajului. Ceea ce îl mai frapează pe David d'Angers este si lipsa prim-planurilor iscusit compuse pentru a scoate în valoare perspectiva depărtărilor: aci pătrunzi in mod imediat, abrupt, direct în aceste depărtări. Eşti pe marginea prăpastiei; între spaţiul infinit şi omul care încearcă să se aventureze în acest spaţiu, nici un palier. Totul extrem de melancolic derutant, dă senzaţia de ameţeală pe care o ai pe buza unui abis, – abisul purtat de fiecare, în sinea lui. « E de un efect ce îndeamnă la reverie» comentează francezul. Nu, de fapt ne aflăm chiar în inima visului, sau mai bine-zis, nu mai putem deosebi visul de realitate. Tot aşa cum în *Märchen*, care sînt nişte poveşti fantastice, «realul devine vis, visul devine realitate» cum spunea Novalis. Doar un cusur naţional îl face pe sculptor să-şi închipuie că regăseşte la acest pictor pomeranian talentul unui mare orator. În picturile lui Caspar David Friedrich domneşte însă o intensă tăcere, dar o tăcere încărcată de mesaje, profetice, oraculare. Totuşi, oricît de depărtat ar fi, din punct de vedere estetic, de această operă şi, omeneşte vorbind, de această stranie prezenţă evazivă, sălbatică, aproape supranaturală a germanului care, fără un cu- vînt, îşi aşază pînzele de-a lungul zidului, le ia apoi, aduce altele, David d'Angers simte tot ce este extraordinar şi aproape supranatural în acest moment, tot ce este profund religios în peisajele în care natura freamătă surprinsă de fiori sacri şi, revelînd fără încetare inima ei cea mai tainică, dezvăluie ceva de dincolo de sim-
ţurile şi de raţiunea noastră, ceva nesfîrşit de tulburător la care nu putem ajunge decît cufundîndu-ne la rîndul nostru în abis: împărăţia Mumelor despre care, pe vremuri, Goethe îi vorbise lui David d'Angers, în timp ce artistul îi modela basorelieful.

Şi iată-l, la rîndul său, pe Caspar David Friedrich vorbind, iar cînd acest tăcut lasă să-i scape cîteva cuvinte, atunci e vorba de nişte confidenţe solemne. « Singurul izvor adevărat al artei este inima noastră, limbajul unui suflet pur şi candid. Un tablou care nu ţîşneşte din inimă nu poate fi decît o vană jonglerie. Orice operă autentică este concepută într-un ceas sacru, născută într-un ceas binecuvîntat: un imbold lăuntric o creează, adeseori fără ştirea artistului.»

Şi iată că mesajul adus de pictură dobîndea toată puterea, toată cuprinderea sa că aceste peisaje ciudate, ce exercitau asupra ta o fascinaţie de care anevoie te lepezi, te obligau să te interoghezi pe tine însuţi, să cauţi forma, culoarea, lumina propriului tău peisaj interior. Orice funcţiune a artei era repusă în discuţie, şi pictura romantică, întîrziată faţă de muzică şi de poezie, atinsese în sfîrşit expresia ei plenară. Iată manifestîn- du-se în faţa noastră, pe planul pictural, ceva care ne tulbura tot atît de profund ca simfoniile lui Schumann, poemele lui Novalis şi ale lui Hölderlin. Şi iată, în sfîrşit, că luîndu-şi rămas bun de la Caspar David Friedrich, David d'Angers rosteşte acele cuvinte, izvorîte din adîncuri, pe care Carus ni le-a transmis, cu pioşenie, căci îl definesc atît de bine pe maestrul său venerat:

« Iată un om care a descoperit tragedia peisajului».

Oare tragedia peisajului trebuia descoperită în această ultimă decadă a secolului al XVIII-lea cînd începe să picteze Caspar David Friedrich? Aceleaşi cuvinte le-ar fi putut aplica David d'Angers şi anumitor opere de Watteau, dar nimeni nu mai ştia să vadă, şi mai puţin încă, să înţeleagă melancolia intensă a pictorului de la Valenciennes, şi arierplanurile tragice ale acelei bucurii 242 deznădăjduite de-a trăi, atît de desăvîrşit romantice. Problema tragismului în peisaj nu se punea nici la francezii din secolul al XVIII-lea, nici la englezi, şi mai puţin încă la italieni: încă nu fusese descoperit Magnasco şi deznădejdea apăsătoare a copacilor săi

halucinaţi, încovoiaţi de vîntul nebuniei mistice, iar în pictura romantică germană nu exista nimic comparabil în acest sens. Dacă am vrea să regăsim originile estetice ale lui Friedrich, ar trebui să urcăm pînă la Rembrandt, pînă la Herkules Seghers, pînă la Altdorfer, pînă la Grünewald; ei aparţineau aceleiaşi familii de poeţi şi de vizionari ca şi pictorul de la Greifswald în Pomerania. Acesta n-are nimic comun cu peisagiştii agreabili din secolul al XVIII- lea şi începutul celui de al XIX-lea, ca Tischbein care, atunci cînd nu picta privelişti italieneşti, le visa. El nu are, ca Joseph Anton Koch, nici un fel de curiozitate pentru priveliştile alpestre, nici verva descriptivă care construieşte un tablou întocmai ca un poem, şi care modulează efectele lirice, şi le variază asemenea strofelor dintr-o eglogă. Într-o vreme cînd marii artişti ai secolului al XVI-lea, şi însuşi Dürer, fuseseră uitaţi, Friedrich a ştiut să regăsească drumul spre sufletul şi arta lor, spre concepţia lor magică despre natura panică, despre singurătatea omenească în pădurile populate de divinităţi sălbatice pe care le ghiceşti pîndind ascunse în dosul brazilor înalţi. Cel mai mult se apropie de Altdorfer, prin acel simţ al Urwal-ului, al pădurii originare, unde toate forţele vieţii ţîşnesc, se împletesc şi luptă, codrul milenar în care brazii neatinşi de secure îşi înalţă la nesfîrşit bolţile în tăcerea solemnă a acestui deşert prin care mişună o puzderie de prezenţe nevăzute. La Friedrich, ca şi la Altdorfer, slăbiciunea omului se măsoară cu puterea furioasă a naturii neîmblînzite; adunînd cu toate simţurile sale ascuţite profunziunea de imagini, de mirosuri, de sunete, omul îşi integrează vitalitatea multiformă a elementelor, se întoarce în elemente, cum spune Shakespeare şi descifrează în formele naturale «cifrul secret al lucrurilor» care nu îi este încredinţat decît celui care întîi s-a dăruit pe sine, total, fără rezerve.

Maeştrii germani din secolul al XVI-lea cunoşteau bine această natură magică, dar mai tîrziu drumul spre ea fusese pierdut. Cu excepţia foarte marelui Elsheimer, artiştii n-au mai regăsit aceste căi. Sensul de originar şi de esenţial s-a topit într-un fel de cosmopolitism amabil, şi arta germană a secolului al XVIII-lea a

acceptat să devină reflexul lui. Noua sensibilitate ce se impune, înclinată spre idilă, a îndrăgit peisajele calme în care evoluau Hermann şi Dorothea, Luiza lui Voss[1] şi personajele lui Gessner[2] iar mai tîrziu, pictorii se integrează în şcoala italienească şi preferă blîndele văi ombriene cu copaci subţiratici.

Cu patrusprezece ani înainte de vizita lui David d'Angers, pe vremea cînd mai locuia la Dresda, Friedrich se pomenise în atelierul său cu un necunoscut adus de Karl Foerster, care n-a destăinut numele străinului. Acesta a vrut să vadă cîteva tablouri, iar Friedrich, binevoitor, i-a arătat mai multe picturi. În convorbirea ce s-a înfiripat atunci, mai însufleţită ca de obicei, pictorul de la Greifs- wald a aflat că necunoscutul nu-i altul decît Peter Cornelius, maestrul nazareenilor, care poposise vreo cîteva zile în oraşul saxon denumit de el «Ascalon, capitala filistinilor». După acest om pe care Niebuhr îl numea, cam pe nedrept, un Goethe al picturii, filistinii erau toţi cei care nu voiau să recunoască faptul că tot adevărul şi toată frumuseţea fiind exprimate o dată şi pentru totdeauna de italienii Renaşterii, artiştilor nu le mai rămîne decît să-i imite pentru a le regăsi.

Pe atunci, Peter Cornelius era în culmea gloriei sale, iar cînd solitarul a aflat identitatea vizitatorului, s-a pierdut în asigurări de bucurie şi de modestie, afirmînd că « niciodată n-ar fi îndrăz-

1 J. H. Voss (1751 —1826) poet idilic german (N. trad.)
2 Salomon Gessner (1730—1788) peisagist elveţian, autorul unor *Idile* printre altele (N. trad.)

nit să spere atita cinste». într-adevăr, Cornelius era şeful admirat al unei tinere şcoli în plină ascensiune, în timp ce Friedrich, după cîteva succese trecătoare, începea să coboare în indiferenţă şi uitare. Aceasta se întîmpla în ziua de 18 aprilie 1820. Poate chiar mai mult decît David d'Angers, Peter Cornelius nu era prea sensibil la estetica peisajistului. Din punctul său de vedere, compoziţia şi figura aveau întîietate absolută; peisajul nu putea fi decît accesoriul tabloului, decorul acţiunilor omeneşti sau supraomeneşti. Important era, mai presus de orice, ca tabloul să fie religios. S-a discutat despre dificultatea de-a face perceptibil sacralul sub forme materiale, de-a comunica prezenţa divinului printr-o figură idealizată, cum făcuse divinul Rafael. O posibilitate era suprimarea peisajului şi înlocuirea lui cu fonduri de aur, cum făceau pe vremuri primitivii, cum face şi astăzi Klinkowstrom, iar atunci cînd totuşi este păstrat, se impune să capete un fel de neutralitate armonioasă, de insignifianţă agreabilă, căci o stare sufletească religioasă poate şi trebuie să se manifeste numai şi numai în figuri. Friedrich se duse atunci să caute un alt tablou care înfăţişa două lebede înotînd printre trestii, îl aşează sub ochii lui Cornelius, care nu era în stare să vadă acolo altceva decît o «bucată» de un pitoresc plăcut şi, cu vocea lui surdă şi domoală, de om care vorbeşte puţin, şi cunoaşte greutatea şi valoarea cuvintelor sale, spuse: « Dumnezeu e pretutindeni, chiar şi într-un fir de nisip. Aici, eu l-am înfăţişat în trestii».

Ceea ce ştim despre estetica şi caracterul lui Cornelius ne îngăduie să credem că n-a înţeles ce vroia să spună Friedrich. Nu mai mult decît prietenii lui Blake cînd acesta le spunea: « Putem vedea întregul univers într-un fir de nisip şi închide timpul infinit într-o singură oră». Nu aceasta e concepţia despre divin, despre supranatural şi infinit care îi inspira pe nazareeni. Comen- tînd scena, Nemitz adaugă: «Pentru Cornelius, 245 peisajul nu era decît un fel de muşchi sau de excrescenţă pe trunchiul uriaş al artei; pentru Friedrich, era revelaţia spiritului universal». Dar

cum obţinuse pictorul de la Greifswald această revelaţie a spiritului universal ?

*

Geniul lui Caspar David, ca şi acela al lui Brahms, s-a format sub un cer uriaş, străbătut de nori despletiţi, printre landele de nisip şi trestii, pe ţărmul unei mări zbuciumate al cărei cenuşiu se împodobeşte cu magnifice irizări ce răspund irizărilor cerului. De altfel, aceste două genii, modelate şi unul şi altul de-o natură copleşitoare şi totodată exaltantă, în care jocurile pîclei compun magii subtile şi schimbătoare, prezintă o stranie asemănare. Friedrich se trage dintr-o familie modestă din Greifswald. Tatăl său, fabricant de luminări, locuia în vechiul presbiteriu cuibărit la umbra deasă a bisericii Sfîntul Nicolae. Cinci fraţi şi-o soră zburdau în această casă. Unul dintre ei l-a scăpat pe Caspar David, pe vremea cînd avea treisprezece ani, de-o moarte de care el însuşi a pierit, numai pentru a-şi salva fratele. Patinau împreună cînd gheaţa s-a rupt sub ei: Christopher, care avea doar doisprezece ani, l-a tras din apă, dar a fost înghiţit de bulboana verde de unde n-a mai fost scos decît un cadavru. Această moarte, de care Caspar David s-ar fi putut crede răspunzător, l-a lovit crîncen. Cu cîţiva ani în urmă, murise mama lui, lăsînd locul unei străine care, dacă e să judecăm după portretul executat în 1795, cînd pictorul avea douăzeci şi cinci de ani, ni se pare ursuză şi lipsită de orice farmece. în opera lui Friedrich, portretele sînt rare şi păstrează un soi de naivitate, de stîngăcie aproape copilărească, păstrîndu-se în spiritul lui Chodowiecki,foarte gustat în secolul al XVIII-lea. Văzînd cu ochi buni vocaţia artistică a copiilor, bătrînul Friedrich l-a îndrumat pe fiul său Christian spre gravură şi sculptură în lemn, iar pe Caspar David l-a pus să ia lecţii de desen. în fiecare seară, tatăl citea Biblia; educaţia era foarte strict pietistă şi impregnată de-o intensă



religiozitate. Copilul a învăţat eă Dumnezeu se

află pretutindeni si că dorinţa de-a reprezenta infinitul sub o formă oarecare este o zădărnicie, îl regăsea pe Dumnezeu în hula Balticei, în vălmăşagul norilor, printre ierburile dunelor. Aceste peisaje misterioase şi schimbătoare, pătrunse de-o stranie armonie, ce te smulgeau de tine însuţi şi, în acelaşi timp, te umpleau de-o melancolie sfîşietoare, au devenit şi universul său lăuntric, i-au format pasiunile, i-au inspirat subiectul şi expresia artei sale. Rudimentele meşteşugului de pictor le-a învăţat de la un anume Quistorp, un om ciudat de felul său, născut la Rostock. Acest Quistorp era în acelaşi timp arhitect, pictor, gravor şi topograf, profesînd pe deasupra strategia şi arta artileriei; fusese elevul lui Anton Graff, în preajma căruia învăţase tainele portretului. Metoda cea mai bună pe care o practica şi-o recomanda elevilor săi era aceea a copierii modelelor antice. Astfel Caspar David Friedrich a învăţat să reproducă ghipsuri mitologice şi livide, în tovărăşia unui alt băiat de vîrsta sa, Friedrich von Klinkowstrom, cu care avea să rămînă prieten toată viaţa, deşi concepţiile lor estetice s-au separat foarte distinct. Quistorp îşi ducea elevii să lucreze şi după natură, ceea ce trebuia să-i familiarizeze pe aceşti tineri cu observarea precisă. El punea exactitatea desenului mai presus de orice, binevoind să-l felicite pe Friedrich care, într-o zi, l-a înfăţişat în timp ce îşi fuma pipa pe un dolmen din împrejurimile Wutzkow-ului. Dar mai departe nu-l putea călăuzi; mai departe decît ajunsese el însuşi.

Cum Pomerania e destul de aproape de Danemarca şi cum cei mai buni maeştri ai vremii locuiau în capitala daneză, Friedrich, urmînd exemplul multor tineri germani, foarte dornici să se desăvîrşească în arta de-a picta, pleacă la Copenhaga, unde rămîne patru ani: din 1794 pînă în 1798. Acolo, lucrează sub îndrumarea lui Jens Juel, a lui Abilgaard. Stilul « antic» mai domnea pe atunci în patria lui Carstens. Perspectiva şi compoziţia se învăţau metodic. Dar la Copenhaga **247** exista şi o importantă colonie romantică grupată

în jurul lui Klopstock şi al lui Henrik Steffens, astfel încît Friedrich nu se simte dezrădăcinat. Acolo a văzut o seamă de colecţii de peisaje olandeze din secolul al XVII-lea, în care recunoaşte ceea ce el însuşi căuta, iar în 1798, cînd pleacă la Dresda, tot olandezii îl atrag, în celebra galerie, ale cărei piese de căpetenie, *Madona Sixtina* a lui Rafael şi *Noaptea* lui Correggio par să nu-l fi emoţionat prea mult.

Se întorcea adeseori la Greifswald, făcea popasuri lungi în insula Rügen, ale cărei faleze sclipitoare de cretă le-a imortalizat, ca să-şi consacre cea mai mare parte a timpului unor îndelungi plimbări solitare. Uneori se oprea, desena un copac, nişte dune cu trestii şi marea, un tufiş; putea rămîne vreme îndelungată în contemplarea unui trunchi golaş, a unei tufe de buruieni; totul îi vorbea, totul avea un suflet, în acord cu propriul său suflet. Cînd desena şi picta, o făcea mai ales pentru a pătrunde şi a exprima acest acord. Fusese foarte impresionat şi de peisajele elveţiene ale lui Jens Juel; pentru el, care nu vedea niciodată în munte decît vîrfurile modeste ale aşa-numitei Elveţii Saxone, uriaşii de zăpadă şi de gheaţă ce se înălţau în pîclă, mult peste blana stufoasă a pădurilor, răspîndeau o magie fascinantă.

Citea, de asemenea, romanele lui Jean-Paul admirate în cenaclurile literare de la Dresda, poemele lui Novalis, scrierile Filozofilor Naturii, ale lui Schelling, ale lui Steffens. Cu un volum de versuri într-un buzunar, un carnet de crochiuri în celălalt, băiatul acesta înalt şi slab, cu o înfăţişare neliniştită, se căţăra pe falezele albe, pentru a contempla, din vîrful lor, marea mişcătoare ce se înălţa pînă-n cer şi asculta clocotul sălbatic al valurilor izbindu-se de ţărmurile insulei Rügen.

Era locul său preferat de refugiu. « Cel mai bucuros zăbovea, într-o singurătate desăvîrşită, în preajma munţilor cretoşi şi-a pădurilor de stejar din această insulă», scrie filozoful von Schubert. în timpul verii dar mai ales în tîrziul furtunos al toamnei şi la început de primăvară, cînd gheaţa se sparge, pe mare şi pe ţărmuri, locuia 248

de cele mai multe ori într-un mic han, de unde pescarii îl priveau cu milă, socotindu-l un om dornic să-şi afle mormîntul în valuri atunci cînd îl vedeau ivindu-se printre stîncile crestelor, sau căţărîndu-se pe falezele abrupte. în toiul furtunii, cînd talazurile izbeau stîncile împroşcîndu-le cu spumă, rămînea acolo, şiroind în ploaie, scăldat de crestele valurilor, ca un om care nu-şi va sătura niciodată ochii cu bucuria unui astfel de spectacol. Cînd furtuna îşi dezlănţuia pe mare tunetele şi fulgerele, alerga să se cocoaţe pe un recif, ca un om care a făcut un legămînt de prietenie cu stihiile, sau se ducea în pădure unde trăsnetul sfărîma stejarii, şi murmura acolo cu jumă- tate-glas: «ce măreţie, ce forţă, ce minunăţie!» într-o zi, la Rügen, s-a întîlnit cu Philipp Otto Runge, cel mai mare şi mai ilustru contemporan al său. Pe atunci, iubea prea mult singurătatea pentru a se împrieteni cu el; s-a apropiat de pictorul *Ceasurilor zilei* mai tîrziu, cînd s-au reîn- tîlnit la Dresda, în casa lui Ludwig Tieck, la care ţineau amîndoi. Opiniile lor estetice nu erau întru totul asemănătore, Runge eoncepînd opera pictată ca un element din ceea ce denumea el opera de artă totală *(Gesamtkunstwerk),* care trebuia să asocieze tabloului poezia şi muzica, îi vorbise de acest proiect lui Tieck, iar acesta aprobase cu entuziasm şi hotărîse ca ciclul *Ceasurile zilei*, la care Runge se gîndea încă pe vremea întîlnirii sale cu Friedrich la Dresda, să fie însoţit de poeme scrise de autorul romanului *Franz Sternbalds Wanderungen*[1] şi de compoziţii muzicale, şi unele şi altele concepute în mod special pentru a se armoniza cu picturile.

Această aspiraţie la totalitate, proprie spiritului romantic, se regăseşte şi in opera lui Friedrich, în

1 *Peregrinările lui Franz Sternbald.* împreună cu prietenul său Wackenroder, Ludwig Tieck proiectase un roman în care să expună formarea unui pictor, aşa cum Goethe descrisese în *Wilhelm Meister* ucenicia artistului în general si rolul său în societate. Eroul lor trebuia să fie elev al lui Albrecht Dürer, care după o călătorie în Italia se întoarce în Germania cu o bogată experienţă de pictor. Wackenroder murind, Tieck a scris singur romanul pro- 249 iectat (N. trad.).

sensul că peisajul pictat este în acelaşi timp şi poezie şi simfonie. Dar nu mai este vorba de poezie descriptivă, ca la Koch şi la fraţii Olivier, ci de-o revărsare lirică, ţîşnind dintr-un suflet neliniştit, dintr-o inimă copleşită de pasiune. Pe de altă parte, elementele plastice şi picturile se ordonează precum sonorităţile diferitelor instrumente dintr-o orchestră. Nimic mai asemănător unei simfonii de Beethoven, de Schumann sau de Brahms ca aceste peisaje profunde şi dramatice unde hula norilor şi cea a mării par exprimate cu accente patetice de arcuş, în timp ce o notă de culoare vie se aşază ca un strigăt într-un cor. Geniul poetic al lui Friedrich se manifestă şi într-o seamă de *lieder*, nu de aceeaşi frumuseţe excepţională ca tablourile, dar nici lipsite do valoare, şi interesante pentru că în ele apare o anumită pace idilică pe care zadarnic am căuta-o în pictura lui, sau n-am descoperi-o decît rareori, mai ales în prima parte a vieţii. într-adevăr, în timpul acestei perioade natura îl cufundă într-o beatitudine încîntătoare. Cînd se statorniceşte la Loschwitz, în vara lui 1803, trăieşte un adevărat extaz al inimii şi al simţurilor, ce se înalţă spre Dumnezeu într-un strigăt de recunoştinţă. « Nimeni n-ar putea fi atît de fericit cum sînt eu acum. Aici totul revelează fericirea şi pacea căminului. Atunci i-am cerut lui Dumnezeu şi i-o cer şi acuma (şi totuşi facă-se voia lui şi nu a mea), să-mi dăruiască fericirea de-a trăi toată viaţa la ţară, în linişte, departe de oraşe.» Şi pentru a spori această fericire desăvîrşită cu frumuseţea poeziei, el îşi traduce emoţia extatică într-un *lied:* «Tăcere, ascultaţi, tăcere 1 Şi greierul a amuţit în iarba înaltă. Totul se odihneşte, totul tace. Floarea îşi înclină blînd capul. Şi eu însumi mă culc şi adorm, şi ocrotirea Domnului, binecuvîntarea Domnului se vor întinde asupră-mi. Ferice de acela a cărui inimă evlavioasă nu cunoaşte zbuciumul cugetului şi nevoile, şi care, izbăvit de necazuri, adoarme într-o dulce linişte». Poemele lui Friedrich sînt stîngace, neîndemîna- tece şi timide; el mînuia anevoie cuvintele, şi emoţiile se exprimau cît se poate de firesc în forme picturale, dar lieder-ele sale trădează efortul de-a evoca stări ale conştiinţei pentru care poate că pictura îi oferea mijloace insuficiente. În sfîrşit, pictura

îl purta mai mult spre acele stări dramatice ale inconştientului, în care un neîmblîn- zit zbucium lăuntric se formula instinctiv în modulaţii tragice.
îşi împărţea timpul între Dresda şi Griefswald; apoi, şederile sale în Pomerania au devenit din ce în ce mai lungi şi mai frecvente, ajungînd în cele din urmă să nu mai părăsească peisajul natal a cărui frumuseţe misterioasă îl fermeca. Acolo regăsea din plin toate emoţiile care îi hrăneau în acelaşi timp şi iubirea şi spaima. Falezele albe de la Rügen, plajele necuprinse de la Greifswald, portul şi orăşelul ale căror catarge şi frontoane înalte de paiantă dobîndeau, odată cu înserarea, un aer straniu şi fascinant, vestigiile străvechii Germanii răzleţite prin păduri, dolmenii înveş- mîntaţi în muşchi, mormintele eroilor de odi- nioară înfundate în faliile stîncoase, codrii a căror legănare aducea mesajele profetice ale vîn- t-ului, ruinele gotice de la Eldcna, viziune fabuloasă a ogivelor prăbuşite printre convulsiile copacilor despuiaţi de iarnă, totul compunea un spectacol de care nu se plictisea nicicînd. Chiar dacă a dorit vreodată să plece în Italia, nu şi-a realizat niciodată această dorinţă: Italia nu-i putea oferi nimic care să hrănească propriul său geniu, şi nu simţea nici un fel de curiozitate pentru artiştii Renaşterii în faţa cărora se prosternau nazareenii.
Faptul că opera sa degajează acea impresie extra- ordinară de realism magic pe care îl descoperim acolo se explică prin aceea că invenţia vizionarului este admirabil servită de un meşteşug fără cusur şi de-o cunoaştere a obiectului dobînclită prin nenumărate studii după natură. Viaţa supranaturală a mării, a pămîntului, a negurei, a copacilor se desfăşoară în tablourile sale cu o plenitudine tulburătoare, căci dragostea lui pentru lucruri l-a îndrumat pînă în inima energiei univer

sale. El n-a ajuns la această comunicare cu natura decît printr-o intimitate de fiecare clipă, răbdătoare şi în acelaşi timp pasionată, care îl făcea să se identifice cu elementele şi cu lucrurile, să le cunoască, în sensul de comuniune, în esenţa lor ascunsă, căci pentru a obţine cheia acestei cunoaşteri mergea şi în lăuntrul sinelui său. « închide ochiul tău trupesc, scria el, pentru a-ţi privi imaginea întîi cu ochiul tău spiritual. Apoi scoate la iveală cele văzute în beznă, pentru ca această imagine să acţioneze asupra celui care o priveşte din afară spre înlăuntru.» în cazul lui Friedrich, procesul creaţiei artistice constă într-o captare a realului, atît de puternică, atît de exactă, încît se proiectează în ceea ce numeşte el ochiul spiritual; acolo, această imagine elaborată de simţuri şi de imaginaţie se transformă într-un fel de emanaţie lirică, eminamente subiectivă ce va acţiona asupra privitorului în măsura în care va fi transpusă într-o realitate poetică vizionară. Friedrich foloseşte repertoriul formelor naturale tot aşa cum muzicianul foloseşte sunetele pentru a compune cu ele simfonia sa interioară. Astfel, natura devine, fără deformările pe care i le impun pictorii fantastici, de la Bosch la suprarealişti, însăşi forma, vizibilă şi totodată simbolică, a Supranaturalului. Natură şi Supranatural fac una.

Ideile estetice ale lui Friedrich şi operele care le exprimau nu prea erau înţelese de contemporanii săi. Cercurile cultivate rămîneau încă sub dominaţia clasicismului plastic preconizat de Goethe şi apărat de revista *Propylăen*, al cărei titlu îi indică suficient tendinţele. Ca reacţie împotriva barocului şi-a rococoului, clasicismul german cerea întoarcerea la antichitate atît prin alegerea subiectelor cît şi prin tratarea lor. Evul Mediu era dispreţuit şi chiar uitat, clasicii combăteau estetica secolului al XVIII-lea, a cărei frivolitate, superficialitate şi chiar imoralitate o condamnau. Premiul decernat anual de *Prietenii Artei* de la Weimar, după un concurs pe un argument furnizat în genere de Goethe, trebuia să recompenseze operele care se apropiau cel mai mult de idealul clasic.

Deşi acest ideal îi era cu totul străin, Friedrich se încumetă să concureze în 1806, dar incapabil să se supună exigenţelor temei mitologice propuse în anul acela, se mulţumeşte să trimită două peisaje în sepia. Juriul, constituit din *Weimarer Kunstfreunde*[1], nu i-a luat în nume

de rău faptul că nu a ţinut seamă de programul impus şi, împotriva oricărei aşteptări, i-a decernat un premiu doi. Probabil că aceste lucrări treziseră un interes deosebit la propunerea lui Goethe, care, în acelaşi an, avea să scrie de altminteri cîteva pagini elogioase despre ele în *Jănische Algemeine Literaturzeitung*.. . Cu toate acestea, interesul lui Goethe nu era exclusiv artistic; în cele două sepia expuse, îl reţinuse mai ales tratarea norilor, în care Friedrich deţinea de pe atunci o rară măiestrie, şi ei vor rămîne întotdeauna pentru el unul dintre cele mai importante elemente de peisaj. De altfel, Goethe i-a şi scris invitîndu-l să colaboreze cu el la nişte studii despre formarea şi natura norilor şi să-i comunice rezultatul observaţiilor sale meteorologice.

A-l închipui însă pe acest pictor înclinat să observe ştiinţific fenomenele fizice însemna a nu-l cunoaşte cum trebuie; el se mulţumea să le simtă în fibra cea mai intimă a fiinţei sale, să le primească sub forma emoţiilor şi să le exprime cu acel lirism pictural vădit încă în cele două lucrări în sepia. Ga atare, Friedrich eludează invitaţia poetului care îl chema stăruitor la Weimar pentru a elabora împreună un plan de muncă. S-au întîlnit abia după patru ani, la Dresda, apoi în anul următor la Weimar, dar despre colaborarea dintre artist şi poet nu s-a mai pomenit nimic. în ciuda simpatiei inteligente pe care autorul lui *Wilhelm Meis- ter* o arătase unui artist foarte deosebit, în fond, de cel preconizat de el însuşi, între cei doi nu se prea putea statornici o prietenie. Solitar, mizantrop şi melancolic, Friedrich se simţea intimidat de poet; se temea totodată de felul în care punea Goethe stăpînire pe toţi cei ce se apropiau de el şi de autoritatea firească pe care o exercita, sau pretindea s-o exercite asupra lor. În sfîrsit, caracterul lui Friedrich, înclinat spre nelinişte şi acel zbucium romantic de care Goethe se credea pe deplin vindecat şi de care voia să se ţină cît mai departe pe viitor, nu-l prea îndemna să intre în *sistemul planetar* atras de acest soare puternic şi silit să se rotească în jurul său. Hărăzit nebuniei, asemenea lui Schumann şi lui Hölderlin pictorul de la Greifswald aparţinea demonilor săi, stăpîni pe geniul său, stăpîni, aşijderi, pe soarta sa. Nu putea înţelege echilibrul de care Goethe făcea atîta caz; nu-l putea afla, dacă exista într-adevăr, decît abandonîndu-se în mod absolut naturii şi imaginaţiei, nicidecum într-o construcţie intelectuală

elaborată de voinţă.
Dimpotrivă, întîlnirea cu Heinrich von Kleist avea să încline spiritul artistului spre o înţelegere mai deplină a străvechii Germanii pe care Kleist o cîntase în *Hermannsschlacht*[1] şi care dobîndea un interes înnoit, o anumită popularitate chiar, datorită lucrărilor unor eruditi ce exhumau din umbra bibliotecilor epopeile medievale, precum şi-a unei recrudescenţe a sentimentului naţional ce se născuse în germani ca urmare a războaielor napoleoniene. Acest sentiment naţional ce se putea constitui greu într-o ţară fărîmiţată într-o puzderie de state independente, s-a format graţie mişcării de rezistenţă în care s-au înrolat numeroşi poeţi, ca Arndt şi Körner, de exemplu, şi care a cîştigat de partea ei chiar şi o seamă de artişti. Se' povesteşte că Friedrich s-a îmbolnăvit de durere după înfrîngerea prusacilor de către francezi, la Jena, iar tabloul intitulat *Dragonul în zăpadă*, pictat în 1814, (colecţie particulară, Sta-

1 *Bătălia lui Arminius*, piesă politică prin care Kleisl urmărea să arate germanilor folosind exemplul istoric al lui Arminius (Hermann) şi-al luptei sale împotriva romanilor comportarea pe care trebuie s-o adopte faţă de Napoleon (N. trad.)

 [1] Prietenii weimarezi ai artei (N. trad.)

tele Unite), şi care a stîrnit un viu interes, e socotit o alegorie politică.

Vedem acolo un soldat francez rătăcind singur, istovit şi descurajat, într-o pădure de brazi uriaşi, în timp ce un corb cocoţat pe-o buturugă îl priveşte cum se afundă în beznă. Această pădure, soră a pădurilor lui Altdorfer, corespunde întru totul spiritului lui Friedrich; ea ilustrează contrastul dintre nimicnicia şi singurătatea omului – că este vorba de un soldat francez sau nu, n-are importanţă – şi majestatea şi puterea infinite ale naturii. Corbul, pasărea funebră, aşteaptă ca omul să se prăbuşească de oboseală pentru a-i devora ochii; zăpada îi va şterge urmele; dar copacii vor creşte mai departe şi-şi vor împleti uriaşele coroane.

Plin de admiraţie şi în acelaşi timp de ură faţă de Napoleon, care întruchipa în ochii săi eroul tragic prin excelenţă, Ivleist sosise la Dresda în toamna lui 1807, după cîteva luni de captivitate la Fort de Joux, în Jura, unde fusese închis ca spion. Se împrietenise numaidecît cu Adam Müller, care se interesa de lucrările lui Friedrich, şi cu un ofiţer, Ruhle von Lilienstern, care, în ceasurile sale de răgaz, lua lecţii de pictură de la acesta. Kleist îl convinge pe Adam Müller să întemeieze o revistă de literatură şi artă intitulată *Phoebus*, cu scopul de-a lupta pentru noua estetică. El se interesa mai ales de peisaj, adînc încredinţat de ideea că tot ce ţine de viaţa pămîntului e sacru. Uităm astăzi că autorul *Principelui de Hamburg* a fost şi un critic de artă, foarte «avansat» şi foarte ascultat, a cărui influenţă asupra orientării picturii romantice a fost aproape tot atît de considerabilă ca şi aceea a lui Tieck. El urma sîrguincios conferinţele filozofului Gott- hilf Heinrich von Schubert, medic, teolog, adept al mesemrismului, a cărui lucrare de bază e consacrată studiului «aspectelor nocturne ale ştiinţelor naturale». Schubert se interesa, ca şi Ivleist, de pictura de peisaj; el căuta în ea chipul tainic al pămîntului, revelaţia vieţii sale profunde  ascunsă în bezne de nepătruns pentru savant şi ale cărei legi tainice numai artistul le descoperă prin intuiţia lui divină, prin clarvederea lui supranaturală. Pentru el, ca şi pentru Leonardo da Vinci, pămîntul semăna cu un organism viu, construit întocmai ca şi organismul omenesc.

A intra în comunicare cu el însemna a găsi analogiile de structură şi a asocia sufletul individului cu sufletul lumii. Schubert îl admira pe Friedrich pentru că tablourile sale lăsau să se întrezărească această viaţă misterioasă a pământului şi pulsaţiile ei fierbinţi.
Friedrich şi Kleist locuiau în cartierul Pirna.
Se întîlneau adeseori, şi Schubert, care se împrietenise cu ei, ne-a lăsat o descriere pitorească a atelierului pictorului unde petreceau împreună seri îndelungate, discutînd despre pictura de peisaj, care îi pasiona pe tustrei. « în afară de un scaun de lemn şi de-o masă încărcată cu uneltele pictorului, scrie el, nu vedeai acolo nici o altă mobilă. Cînd venea acolo un vizitator şi vroia să se aşeze, Friedrich se ducea în odaia lui şi aducea un scaun vechi de lemn, iar dacă veneau doi, se punea o bancă aflată pe palier, în capul scării. Căci în odaia lui, afară de scaunul vechi de care am pomenit, nu găseai decît o masă veche şi un pat pe care era aruncată o pătură de lînă.» Schubert ne comunică şi un portret al artistului însuşi, care e un portret psihologic şi de asemenea fiziognomic, foarte apropiat de caracterul modelului: « Nu era de loc frumos, în înţelesul obişnuit al cuvîntului, ci palid şi slab, dar fiece muşchi al său, chiar cînd rămînea nemişcat, reprezenta o trăsătură puternică de caracter, care, imprimată într-însul prin continuitatea stării sale sufleteşti, îi comunicase o expresie vehementă. în cutele frunţii se citea o gravitate melancolică îmblînzită oarecum de privirea plină de încredere copilărească a ochilor săi albaştri; o ironie uşoară plutea pe buzele lui».
Friedrich, precum vedem, nu ducea lipsă de prieteni, de partizani, şi nici de admiratori în timpul şederilor sale la Dresda cînd, părăsind singurătatea mult îndrăgită de la Greifswald, par- 256
ticipa la viaţa artiştilor saxoni. Lucrările sale în sepia, de-o monocromie atît de viguros *colorată*, erau foarte căutate. Runge cumpărase două, Goethe le arăta bucuros pe ale sale celor care îl vizitau, iar contesa von Thun, căreia la rîndul ei, îi plăceau mult aceste lucrări în sepia, şi mai cu seamă aceea înfăţişînd un crucifix pe munte, îi comandase un tablou pentru altarul bisericii din Tetschen.
Această comandă, făcută în 1808, reprezintă o dată

capitală în arta romantică, şi semnificaţia ei este uriaşă, căci dezvăluie pătrunderea unui sentiment nou, nu numai printre artişti, ci chiar şi printre amatori. Pe vremea aceea, Germania nu ducea lipsă de pictori capabili să execute o lucrare religioasă în sensul obişnuit al cuvîntului, adică o compoziţie împrumutată fie din episoadele Vechiului sau Noului Testament, fie din Vieţile Sfinţilor. Friedrich nu pictase niciodată asemenea compoziţii. Cu excepţia cîtorva portrete, era în mod esenţial şi exclusiv un pictor de peisaje. Contrar obiceiului şi regulamentului, tot peisaje prezentase şi juriului de la Weimar. Aşadar, pentru biserica din Tetschen, donatoarea dorea un peisaj; un peisaj religios fireşte.

Friedrich nici nu-şi punea această problemă. Orice artă este religioasă, orice aspect al naturii e sacru; sfinţenia se exprimă tot atît de bine într-un nor, într-un copac, într-o cîmpie, în chipul unui profet, al unui arhanghel, al unui martir, al unui Părinte al Bisericii, chiar şi în acela al lui Hristos. Această convingere era întărită în cazul său de o educaţie protestantă, ostilă reprezentării plastice a personajelor şi-a episoadelor sacre şi, mai mult încă, de cucernicia sa în faţa naturii. Contesa von Thun, de partea ei, înţelegea foarte bine că un peisaj poate fi un tablou *pios* şi poate împodobi o biserică, întocmai ca un poliptic de Dürer, de Cranach, sau de Grünewald.

Cultul lui Friedrich pentru natură era departe de un păgînism care ar fi ignorat creştinismul sau i s-ar fi opus. Friedrich era profund creştin, astfel că tabloul de la Tetschen îmbină, în strălucirea unei majestăţi excepţionale, simbolul creştinesc prin excelenţă, cu alte cuvinte, crucea, cu splendoarea dumnezeiască a naturii, piscul unui munte, încununat de brazi. Aceasta era tema lucrării în sepia, datînd din 1806 (Berlin, Nationalgalerie), unde lumina asfinţitului de soare ţîşnea de sub nişte nori. Reluînd compoziţia pentru altarul din Tetschen, Friedrich înlocuieşte masa grea de nori ce apasă peisajul printr-o iradiaţie de raze solare, deschise într-un uriaş evantai luminos pe care se detaşează înalta cruce înfiptă în stîncă (Dresda, Gemäldegalerie).

Această temă ce întruneşte muntele, pădurea şi crucea, adică divinităţile telurice şi pe Mîntui- torul creştin, este atît de reprezentativă pentru gîndirea şi sentimentele artistului încît, după sepia din 1806 şi altarul de la Tetschen, o va

mai trata o dată într-un fel destul de deosebit în *Crucea din Riesengebirge* (Staatliche Verwaltung der Schlösser und Gärten, Berlin). Aici, Friedrich înfăţişează un peisaj de o nesfîrşită întindere, care se pierde în zările muntoase. Efectul ascensional al altarului de la Tetschen lipseşte, dar e înlocuit printr-un efect impresionant, acela al Crucii care străjuieşte coborîşul prelungit la infinit al lanţurilor de munţi, simbolizînd totalitatea lumii creştine.

O dată în plus, folosind tema asociaţiei crucii, a muntelui şi-a pădurii, Friedrich pictează, în 1811, una dintre cele mai ciudate compoziţii ale sale; în spatele brazilor şi-a crucii, împlîntată de astă dată în malul stîncos al unui izvor, o catedrală gotică foarte înaltă şi de un aspect aproape fantomatic îşi înalţă coronamentele ce se pierd în nori. Este una dintre cele mai stranii şi mai emoţionante opere din cîte se pot vedea şi reprezintă, de asemenea, o dată importantă în istoria picturii romantice. Introducerea unei arhitecturi gotice într-un peisaj pur fantastic, şi încă şi mai fantastic prin irealitatea acestui edificiu care pluteşte foarte sus în spaţiu, ca o arhitec-

tură de vis, atestă naşterea unei noi sensibilităţi în oamenii acestui prim deceniu al secolului al al XlX-lea, capacitatea de a fi emoţionaţi de formele Evului Mediu şi înclinarea de a recunoaşte între ele şi forţele originare, ale torentului, ale stîncii, ale pădurii, o analogie ce îngăduie asocierea lor.

Mai tîrziu, vom vedea cum catedrala gotică inspirată probabil de Domul din Meissen, care a emoţionat atît de profund pe artiştii romantici din Dresda, revine în faimoasa compoziţie *Bolta de verdeaţă,* a cărei urmă s-a pierdut din 1944 – se afla pe atunci la Spandau, – şi care fusese dăruită de Friedrich prietenilor săi Finelius. Aceasta e una din imaginile cele mai «romantice» din cîte putem vedea, dar în ea nu trebuie să căutăm latura dramatică existentă de obicei în peisaje. Dimpotrivă, e vorba de una din acele picturi pline de tăcere, de reculegere, de pace profundă, interioară, unde, ca şi în tablourile lui Vermeer, timpul curge încet, cu consistenţa nisipului dintr-o clepsidră, şi se aşterne lin peste fiinţe şi lucruri. Printr-o spărtură deschisă în aleea de carpeni, un bărbat şi o femeie privesc în depărtare biserica ce se iveşte ca o evocare aproape ireală în pacea serii, cu turnurile ei înalte, cu

clopotniţele ei.

Friedrich fusese impresionat de frumuseţea arhitecturală a catedralei gotice, dar în urcuşul zidurilor, al contraforţilor şi al turnurilor, el descoperea mai ales amploarea şi solemnitatea muzicală. Dacă esteticienii germani au putut spune că arhitectura gotică este o *muzică împietrită*, pentru Friedrich, dimpotrivă, ea este izvorul unei muzici sonore, pururi însufleţită. în repetate rînduri, el a subliniat în ce măsură îl emoţiona această arhitectură întocmai ca o simfonie, sugerîn- du-i figuri de muzicieni: o fată tînără cîntînd la harpă, în desenul aflat la Städliche Kunst- sammlung din Chemnitz, în care biserica pare materializarea muzicii însăşi, muzica devenind formă şi substanţe vizibile. într-alt desen, inti- 259 tulat *Visul unui cîntăreţ* (Hamburg, Kunstha-
lle), vedem un tînăr adormit printre nişte tufişuri, cu lăuta alături, evident, un muzicant vagabond. Din tufişuri se înalţă chipuri de vis, îngeri venerînd o biserică gotică împrejmuită de raze şi contopindu-se cu norii.

Că emoţia mistică poate fi exprimată în reprezentarea unei bucăţi de natură interpretată cu mai multă sau mai puţină libertate de geniul artistului, constatasem încă la Rembrandt, la Seghers şi, într-o măsură mai mică, la Salomon van Ruysdael. Arta secolului al XVIII-lea crease peisajul-divertisment, şi chiar peisajul-melanco- lie al lui Watteau nu-i propriu-zis religios. Tradiţia peisajului mistic, pierdută după Rembrandt, reapare la Friedrich, şi asta i-a şi frapat pe contemporani. Marie-Helene van Ktigelgen ne relatează emoţia resimţită de vizitatorii care intrau în sala unde era expus altarul de la Tetschen. « Ei încercau, îi scrie ea soţului ei, aceeaşi emoţie cu care ar fi pătruns într-un templu. Cei mai gălăgioşi vorbeau în şoaptă, şi grav, ca într-o biserică. » Von Nemitz rezumă efectul produs de-o artă atît de nouă, cînd spune că « o dată cu altarul de la Tetschen, Friedrich a creat prima mărturie a unei concepţii romantic-religioase. Un peisaj lua locul aici unui tablou pios. O bucată de natură devenea suport şi expresie pentru sentimentul divinului. Era o tentativă îndrăzneaţă şi este singurul exemplu cunoscut de peisaj creat pentru a deveni tablou de biserică ». în jurul acestei opere într-adevăr revoluţionară, care a trezit reacţii foarte deosebite printre romantici şi printre tradiţionalişti, s-a dat o bătălie aprigă. Primii s-au entuziasmat pentru execuţia şi frumuseţea

plastică a tabloului, precum şi pentru emoţia ce se degajă din el. în schimb, clasicii, printre care Basilius von Ramdohr, autorul unei severe critici în *Jurnalul lumii elegante (Zeitung fur die Elegante Welt)* se ridicau tocmai împotriva acestui misticism. Ramdohr denunţă elementele noi, care nu puteau fi pentru el decît un subiect de scandal, înfiera ignorarea legilor optice, abandonarea oricărei perspective. El semnala, în sfîrşit, lucru foarte interesant pentru noi – dacă e adevărat –, că Friedrich nu lucrase după natură, cum ar fi fost de aşteptat, întru- cît locul descris e pur imaginar, ci folosindu-se de o machetă confecţionată din pietre, ramuri şi muşchi. «Ce-ar fi spus Ruysdael şi Everdingen despre asemenea brazi ! » adaugă el şi sloboade în sfîrşit această săgeată: «Ce uzurpare insolentă să vezi cum pictura de peisaj se strecoară în biserici şi se caţără pe altare ! »

Friedrich răspunde printr-o lungă scrisoare. Revistele avansate, de pildă *Phoebus*, condusă de Kleist îi iau apărarea, ca şi Ruhle von Lilien- stern, şi în acelaşi *Jurnal al lumii elegante* ce publicase diatriba lui Ramdohr, Gerhard von Kügelgen scrie un articol inteligent şi plin de înţelegere, în care se felicită că asistă la naşterea altarului de la Tetschen într-o epocă « de-o spiritualitate atît de săracă », şi găseşte în el acea magie, acel mister, de care sînt lipsiţi maeştrii iubiţi de marele public tradiţionalist, Hackert, Mengs, sau Tischbein. În sfîrşit, Adam Müller, ridicînd dezbaterea pe un plan general, adică peisajul reli- gios în sine, justifică într-un articol din *Phoebus* refuzul de- a rămîne aservit unei clasificări a « genurilor », voinţa de-a depăşi peisajul-descriere şi peisajul-divertisment pentru a atinge peisajul- expresie a sacralului.

Zarva făcută în jurul lui Friedrich nu l-a tulburat pe artist care, la doi ani după ce arătase altarul de la Tetschen, trimite la expoziţia de la Berliner Akademie, centrul «reacţiunii» artistice, două tablouri-scandal ce sînt expuse în toamna lui 1808 şi care aveau să stîrnească şi mai multe polemici, *Călugărul pe ţărmul mării* şi *Abaţia din Eichenwald* (amîndouă la Palatul Rezidenţial din Berlin). Aceste două picturi au trezit tot atîtea furii cîte admiraţii, dar s-a aflat un amator neaşteptat care le-a cumpărat pe amîndouă: «principele moştenitor al Prusiei, cîştigat de estetica romantică, le-a plătit cu 460 de taleri şi, pe deasupra, şi-a pus în joc toată influenţa pe lîngă Academie

pentru ca aceasta să-l invite

pe Friedrich printre membrii ei; ceea ce ea şi făcu, în silă, fapt care a stîrnit strigăte violente de indignare în rîndurile filistinilor, aceiaşi filistini împotriva cărora porneau război David- sbiindler-ii[1] lui Schumann şi despre care chiar Schumann spunea că sînt « nişte maţe pline de suficienţă şi de vanitate».

Mai mult încă decît altarul de la Tetschen, a cărui latură religioasă putea ţine, la urma urmelor, de imaginea crucifixului, aceste două peisaje sînt nişte *peisaje mistice*; vreau să spun nişte peisaje ce conţin formularea picturală a unei stări de conştiinţă metafizică. *Călugărul pe ţărmul mării* expune o temă pe care Friedrich va compune mai multe variaţiuni, temă la care ţine în mod deosebit pentru că exprimă neliniştea lui cea mai profundă: singurătatea şi mărginirea omului în prezenţa elementului infinit, şi durerea ce se naşte din ele. Aici nu există, ca să spunem aşa, un prim plan; dincolo de o fîşie îngustă de teren pe care stă călugărul, se întinde marea, iar pe cerul nesfîrşit, ce ocupă mai bine de patru cincimi din tablou, se răsfiră nişte nori deznădăjduiţi. Omul este minunat; de altminteri, el nu se află acolo decît pentru a ne reaminti prezenţa umanităţii în inima elementelor şi, în acelaşi timp, nimicnicia lui. Dar oricît de mic ar fi, omul se află acolo; el contemplă, împărtăşeşte pulsaţiile sufletului lumii; şi acest om, ca şi călătorul obosit care se reazemă de-o stîncă pentru a contempla curcubeul arcuit deasupra munţilor (Folkswangen Museum, Essen), este el însuşi pierdut într-o reverie profundă prin care răzbat pînă la el, profetice, vocile naturii. Scopul acestui mic personaj e să dea, fizic, scara peisajului, dar, şi mai mult încă, să sugereze privitorului *scara spirituală.* Cînd lipseşte, cînd nu apar decît stoluri uriaşe de nori deasupra piscurilor întunecate,

1 Muzicieni grupaţi în jurul lui Robert Schumann. Locul lor de întîlnire era bodega « zum Kaffeebaum » din Leipzig. Atitudinea teoretică a grupului era îndreptată împotriva muzicii de salon (N.trad.)

sau pîcle înălţîndu-se din văi, absenţa omului dă impresia unui pămînt golit de locuitori, a unei planete moarte asemenea lunii, rotindu-se într-un vid stăpînit de-o tăcere infinită. Avem aşadar nevoie de acest mic personaj care ne reprezintă pe noi înşine, pentru a ne convinge că mai aparţinem acestei lumi, că încă nu ne-am topit pe deplin în fluxul cosmic.

în dragostea lui Friedrich pentru lucrurile însufleţite, regăsim voinţa de-a păstra legătura dintre umanitate şi lumea vegetală şi minerală. El nu îngăduia tăierea copacilor şi a cumpărat o alee de sălcii – deşi nu era bogat – numai pentru ca să nu fie doborîte de municipalitatea din Greifswald. « înţelegea graiul copacilor şi încerca pentru ei un simţămînt aproape matern. Niciodată n-a dat voie să i se aducă un brad tînăr în atelier, de sărbătorile Crăciunului, cum era datina, şi cu toate că cinstea cu osebire aceste sărbători. îngăduia cel mult să i se împodobească pereţii cu cîteva cetini verzi. »

Magia picturilor lui Friedrich datorează mult atmosferei de pe ţărmurile Balticei, pe care s-a născut, care l-au scăldat în acea atmosferă ce îndeamnă la o intimitate cu misterul, cu presimţirea supranaturalului. Regăsim această atmosferă în romanele lui Theodor Storm, în simfoniile lui Brahms; ea pătrunde întreaga concepţie despre lume a oamenilor care, prin ea, au învăţat să se îndoiască de realitatea evidenţelor şi să comunice cu invizibilul. Pentru aceştia, nu există filozofie dialectică; gîndirea lor nu se separă de simţirea lor. Ei cunosc cu simţurile, cu dragostea lor religioasă pentru elemente, precum cu acea intuiţie, care îi leagă strîns de legile pămîntului, a căror fatalitate o îndură cu o resemnare evlavioasă.

înseşi elementele îşi schimbă între ele virtuţile magice. Există în peisajul baltic, ca şi în picturile lui Friedrich care sînt reflexul lor atît de veridic, momente cînd nu mai poţi desluşi exact imuabilul şi mişcătorul, cînd norii devin mase 263 solide, cînd stînca se topeşte în spaţiu, cînd nu

mai ştii în ce loc anume cerul şi marea se despart. Tocmai asta îl şi frapase pe Goethe în aceste opere; el descoperea acolo o axă în jurul căreia tabloul putea să basculeze fără să-şi piardă semnificaţia, «lucrurile de jos fiind asemenea celor de sus», aşa cum se spune în Tabla de Smaragd a lui Hermes Trismegistul[1] şi s-a şi întîmplat, de fapt, cel puţin o dată, ca un vizitator, privind în atelierul artistului o marină şi răsucind-o din nebăgare de seamă, să ia cerul drept mare şi invers.

Această posibilitate a elementelor de a se schimba între ele este caracteristică sentimentului cosmic ce-l însufleţea pe pictor, acelui misticism al său în faţa naturii; substanţa sau forma nu mai are nici o însemnătate, ci sufletul care se manifestă prin ea. Acest misticism trebuia, se înţelege, să-i entuziasmeze pe poeţii romantici, deşi singurul care ar fi putut să-l pătrundă total şi să regăsească în el propriile sale aspiraţii era Hölderlin, şi pe vremea aceea Hölderlin locuia în odăiţa lui din Tübingen, celula lui de nebun, supravegheat de tîmplarul Zimmermann. în momentul expoziţiei din 1810, revista lui Kleist a publicat sub forma unui dialog între Clemens Brentano şi Achim von Arnim o discuţie critică privind noua pictură de peisaj în general şi opera lui Friedrich în particular. Ideile estetice ale celor doi poeţi înclinau mai mult spre o artă narativă, anecdotică, descriptivă şi de inspiraţie populară. Recunoscînd geniul romantic al pictorului, ei n-au văzut totuşi substanţa esenţială a acestui geniu, şi s-ar crede că adversarii săi, clasicii, au fost mai clarvăzători de vreme ce Schadow, cînd
vorbeşte despre această expoziţie, trece sub tăcere

1 Nume dat de greci lui That, zeul lunar al egiptenilor, considerat de aceştia drept autor al tuturor artelor şi ştiinţelor. I se atribuia un mare număr de cărţi secrete relative la magie, astrologie şi alchimie, în care se amesteca influenţa platonică şi cea a Bibliei. în secolul al IV-lea al erei noastre, aceste cărţi au ocupat un mare loc în certurile religioase. *Tabla de smaragd* este numele dat unei lucrări atribuite lui Hermes Trismegistul şi continuînd toate legile ocultismului şi ale cabalei (N. trad.)

lucrările trimise de Friedrich, iar pictorul Liidke îşi pune în gardă elevii împotriva artificiilor dăunătoare ale « misticului din Dresda». Tradiţionaliştii se temeau atît de tare de ingerinţa acestui misticism în pictură încît Lüdke, profesor la Academia din Berlin, l-a eliminat, cîţiva ani mai tîrziu, pe unul dintre discipolii săi, Wiese, sub pretextul că «este înclinat mai mult spre misticismul dominant decît spre adevărul obiectiv şi lipsit de artificii al lucrurilor fireşti». Arta lui Friedrich era neliniştitoare, derutantă prin însăşi forma ei, şi primejdioasă prin conţinutul metafizic. Dacă omul s-ar apuca să mediteze la singurătatea sa, la nimicnicia sa, n-ar mai exista altă soluţie decît dizolvarea în cosmos, «întoarcerea în elemente » pe care Prospero i-o făgăduia lui Ariei, adică libertatea supremă a sufletului eliberat de carne şi avîntul în infinit a fiinţei care scapă din fruntariile finitului, iar echilibrul societăţii ar fi ameninţat, ca şi sănătatea spirituală a indivizilor. Romantismul pictural, în aceeaşi manieră ca şi romantismul muzical şi poetic, relua în discuţie toate certitudinile pe care se întemeia pacea spirituală şi-a inimii.. . cel puţin tipul de pace care respinge problemele pentru a nu fi nevoit să le examineze şi să le rezolve. Să nu uităm, în sfîrşit, că romanticii constituiau o minoritate infimă chiar şi în Germania, şi erau aprig combătuţi de critica oficială, care se baza pe tradiţie şi pe gustul statornicit pentru a condamna estetica lor subversivă.

Cel de al doilea tablou-scandal din expoziţia de la 1810 reprezenta ruinele abaţiei din Eichenwald într-un peisaj înzăpezit. E una dintre temele preferate ale lui Friedrich, şi o va trata în repetate rînduri, mai ales cînd, reîntors la Greifswald, va picta ruinele atît de pitoreşti ale abaţiei din Eldena, la un ceas de drum de oraşul său natal. Una dintre cele mai frumoase compoziţii pe această temă este *Iarna* din 1808, care se afla la Neue Pinakothek din München, dar a dispărut în incendiul dezastruos din 1931. Ogive înalte păstrînd cîteodată rămăşiţe de ferestre, copaci despuiaţi înălţîndu-şi din zăpada groasă mădularele răsucite, uneori un cortegiu funebru depunînd un mort într-un mormînt proaspăt săpat, iată elementele obişnuite din variaţiunile pe

această temă care l-a chinuit într-adevăr şi care corespunde acelei obsesii neînduplecate a morţii l-a stăpînit întotdeauna.

Nu se temea de moarte; a şi spus într-o zi că pentru a fi nemuritor «trebuie să simţi moartea de mai multe ori ». Această frază enigmatică nu face aluzie la nemurirea artistului, ci la aceea a omului care trebuie să moară pentru multe lucruri înainte de-a dobîndi viaţă veşnică, în sînul elementelor, în pacea Domnului...: Friedrich n-a dat mai multe precizări cu privire la gîndirea sa. Pentru el, moartea nu era un motiv de înfricoşare sau de spaimă; nu era vorba decît de-o schimbare de formă, de substanţă, de *element.*

Era prea încredinţat că ia parte la viaţa universală cu toată fiinţa sa pentru a se teme de pierderea ei. Totuşi, dispariţia prietenilor săi, mai ales moartea lui Runge, la 2 decembrie 1810, şi sinuciderea lui Kleist, la 20 noiembrie 1811, l-a îndurerat mult. Mîhnirea i-a fost atît de mare încît se pare că din momentul acela melancolia lui firească l-a învins, prevestind tulburările psihice care aveau să-l răpună mai tîrziu.

La aceasta s-a adăugat şi tristeţea de-a nu fi înţeles. Arta lui Friedrich era prea tulburătoare şi deconcertantă pentru ca publicul să nu se depărteze de ea de îndată ce succesul datorat surprizei şi chiar scandalului a trecut. Pe măsură ce opera lui dezvolta acea dezolare majestuoasă, acea spaimă emanată de imaginile funebre, amatorii erau incapabili să-l urmeze, atît în investigaţia mistică a dramei omeneşti cît şi în căutările tehnice privind mai ales lumina şi spaţialitatea. Friedrich e prea avansat faţă de epoca lui pentru a fi popular, şi în realitate nici nu va fi vreodată. Stînjeneala venind odată cu îndepărtarea amatorilor, sc va închide din ce în ce mai mult în izolarea sa. Nu din mizantropie, ci pentru că sentimentul unei apartenenţe cosmice îl mînă spre atmosfera prielnică a liniştii sale, dezvoltării sale, acelui tip straniu de fericire care se dezvăluie în tablouri.

Obiceiurile de viaţă îl îndrumă din nou spre noapte şi crepuscul. Chiar şi după căsătoria sa din 1818, îşi păstrează deprinderile de burlac; o plimbare lungă, dimineaţa, în zori, alta seara, cînd soarele asfinţeşte sau mai tîrziu, la căderea nopţii. Merge agale, singur, ciulind urechea la graiul tainic al lucrurilor, oprindu-se îndelung pentru a privi un copac, o pînză pe mare, sau clarul de lună. Acest clar de lună, drag romanticilor, de la Jean-Paul încoace, şi cîntat de Tieck ca o « magie a nopţii iluminate de lună », exercită asupra lui o fascinaţie extraordinară a cărei vrajă ne subjugă şi pe noi cînd privim celebrul său tablou *Doi bărbaţi privind luna.* Rareori farmecul emanat de picturile lui Friedrich a fost atît de deplin convingător ca în această lucrare. Dar pictorul nu era emoţionat numai de splendoarea clarului de lună ci şi de conştiinţa că aparţine întrucîtva acestui astru. « încă din copilărie luna exercita asupra lui o atracţie stranie de care era conştient. Spunea că dacă oamenii ajung după moarte într-altă lume, el va ajunge pe lună. Ea reprezenta pentru el emanaţia sufletului lumii, puntea luminoasă dintre Aici şi Univers. » Regăsim această punte şi în curcubeul ce apare în mai multe tablouri, opunîndu-se în general unui cer împovărat de furtună, unui pămînt încărcat de ameninţări şi de primejdii; unul dintre aspectele trecerii de la *închis* la tfes- *chis.*

Printre lucrările ce reprezintă lumea *închisului*, amintim numeroasele picturi cu faleze stîncoase, printre ale căror falii întrezăreşti grote asociate în general străvechilor morminte germanice: de exemplu *Mormîntul lui Hermann* (Kunsthalle, Bremen) sau *Mormintele eroilor altădată* (Kunstha- **267** lle, Hamburg). O schiţă în sepia, datînd din 1800, reproduce o poartă stîncoasă din Utterwalder Grund (Folkwangmuseum, Essen) şi începe să scoată la iveală acea forţă colosală şi ameninţătoare a stîncilor printre care călătorii îşi taie cu greu drumul ! Tot ce ţine de *închis* în opera lui Friedrich face aluzie la acele piedici fizice sau spirituale care opresc înaintarea omului în evoluţia

lui spre lumină, spre spaţiul deschis, în anumite cazuri, pădurea, Urwald-ul germanic cu brazi şi stejari milenari, constituie o astfel de piedică. Fie că este vorba de stînci, fie de vegetaţii atît de stufoase încît omul care se aventurează acolo nu va ieşi viu, evocarea *închisului* este întotdeauna simbolul înăbuşirii individului, victima elementelor duşmănoase, sau a societăţii care îl oprimă. în ciuda dragostei sale de natură, se pare, de asemenea, că Friedrich simte cum creşte în el spaima de-a se izbi mereu de forţe împotriva cărora se crede dezarmat, precum şi presimţirea cataclismului cosmic ale cărui semne prevestitoare sînt haosurile stîncoase.

Acest cataclism cosmic, acest sfîrşit de lume într-una din acele glaciaţiuni cunoscute de preistorie, şi care ar nimici aproape orice formă de viaţă, fusese redat de Friedrich într-o transpunere deosebit de dramatică în tabloul intitulat *Sfîr- şitul Speranţei.* Faptul că nava prinsă de sloiurile care o sfărîmă şi o îneacă în mormanul de blocuri uriaşe şi livide poartă acest nume, nu înseamnă că anecdota în sine priveşte un eveniment real. Istoricii leagă această obsesie a sloiurilor care îl urmăreşte mereu de accidentul suferit de Friedrich la vîrsta de treisprezece ani, accident în care şi-a pierdut tînărul său frate Christopher, mort pentru a-l salva. Se poate, de asemenea, ca *Sfîrşitul Speranţei* să-i fi fost inspirat de-o îngrămădire neobişnuită de sloiuri ce se adunaseră pe Elba, în iarna lui 1820; toată populaţia Dresdei s-a grăbit să vadă acest spectacol măreţ şi cumplit pe care Carus, el însuşi foarte emoţionat de eveniment, îl descrie într-o scrisoare din 14 ianuarie 1821. Friedrich a pictat *Naufragiul Speranţei* în două variante – cea mai 268
frumoasă, din 1822, se află la Kunsthalle din Hamburg, – şi plănuia să picteze şi o a treia. E limpede că subiectul îl tulbura în mod deosebit, căci oferea un spectacol de un tragism inegalabil şi răspundea acelei preocupări legate de înfrîngerea omului prin închis; în plus, chiar prin numele de Speranţa, cu care botează corabia, el simbolizează propria sa viaţă. Simbolismul

corăbiei, în numeroasele sale marine, e uşor de descifrat. Cele *Patru virste ale vieţii* sînt reprezentate într-una din aceste marine de patru personaje de vîrste diferite pe o plajă, dar şi de patru nave care, îndepărtîndu-se din ce în ce mai mult de ţărm, plutesc cu toate pînzele sus spre infinit. Marea fiind întotdeauna pentru el elementul prin excelenţă patetic, oglindă a zbuciumului omenesc şi-a dramei individului, corabia devine astfel în chipul cel mai firesc *semnul* omului; cuvîntul semn fiind folosit aici în sensul conferit de Jakob Böhme, pe care Friedrich îl cunoştea bine şi de la care a preluat ideile cu privire la simbolismul culorii. Altundeva, în patru tablouri, el a descris cele patru momente ale zilei, analoge celor patru vîrste ale omului. Corabia captivă printre sloiurile care o cuprind şi-o sfărîmă, din *Sfîrşitul Speranţei*, este în fond un portret al lui Friedrich într-una din crizele de descurajare de care era cuprins periodic, şi în care natura, atît de prietenoasă de obicei, îi apărea ca un duşman de neînvins împotriva căruia lupta zadarnic.

Pe măsură ce îmbătrîneşte, devine tot mai puţin sociabil; rareori mai pleacă din Greifswald şi nu iese din atelier decît pentru plimbările sale zilnice din zori şi seara. Respingea orice dorinţă de prietenie; cînd Jukowski, care îl ajutase să vîndă mai multe tablouri în Rusia, l-a invitat să facă împreună cu el o călătorie în Elveţia, în 1821, i-a răspuns:« Vreţi să mă aveţi cu dumneavoastră, dar *eul* meu care vă place nu va fi cu dumneavoastră. Eu trebuie să rămîn singur, şi ştiu că sînt singur pentru a contempla şi a simţi natura. Trebuie să mă abandonez celor aflate în jurul meu, să mă unesc cu norii şi stâncile mele, pentru a fi ceea ce sînt. »

Această dragoste pătimaşă de singurătate, această retractibilitate care îl făcea să evite contactul cu ceilalţi oameni, căci se temea să întîlnească ignoranţa, dispreţul, neînţelegerea, ironia, se adîn- cesc din an în an. Regretă că are elevi, că acceptă, în momentele sale grele, ajutorul financiar al lui Kügelgen, şi nu se împrieteneşte decît cu artiştii care din punct de vedere estetic şi spiritual trăiesc în aceeaşi

atmosferă. Norocul i-a scos în cale, în 1818, doi pictori care îl admirau şi împărtăşeau ideile sale privind *peisajul mistic*, Cari Gustav Carus şi Christian Clausen Dahl.

Carus, care avea să devină nu numai un excelent pictor dar şi unul dintre cei mai strălucitţi filozofi şi naturalişti ai perioadei romantice, un *spirit universal* din familia lui Goethe, avea douăzeci şi nouă de ani. Scria pe atunci faimoasele sale *Nouă scrisori despre pictura de peisaj* ce aveau să devină una dintre evangheliile picturii romantice, rămînînd totodată documentul cel mai curios şi mai instructiv despre estetica întruchipată de Friedrich. I-a cerut lecţii celui pe care îl socotea drept maestrul genial al peisajului spiritual, al peisajului inspirat, şi înseşi *Scrisorile* compuse între 1815 şi 1820 par a fi adeseori nişte comentarii poetice sau tehnice ale tablourilor profesorului său. Carus s-a împrietenit cu el şi au rămas prieteni toată viaţa, iar opera lui, în ansamblu, e un reflex al operei lui Friedrich.

Este sigur că din convorbirile cu acesta s-au născut cîteva dintre cele mai frumoase pagini din *Neun Briefe über Landschaftmalerei.* De altminteri detesta termenul *Landschaftmalerei*, socotindu-l trivial; cum se întîmplă adeseori în istoria artei, îl folosea în lipsa altuia mai bun, căci propunerea sa de-a numi pictura de peisaj *Erdlebenbildkunst,* – adică arta de a reprezenta viaţa pămîntului – nu s-a bucurat de nici un succes şi n-a putut exclude termenul supărător ce s-a păstrat în uzul curent.

Norvegianul Christian Clausen Dahl venea de la Academia din Copenhaga; născut la Bergen, 270

în 1788, îi studiase mai ales pe olandezii din secolul al XVII-lea, şi transpunea lecţiile lor într-o concepţie romantică a peisajului, învecinată cu aceea a lui Friedrich, pe care, de îndată ce l-a cunoscut, l-a socotit maestru şi prieten. împreună cu Kersting şi cu Klinkowström, a devenit unul dintre intimii nelipsiţi ai solitarului. însoţit de Dahl şi de Carus, Friedrich făcea lungi excursii pe insula Rügen; în timpul acestor plimbări, îi iniţia în viaţa tainică a pămîntului şi-a copacilor, în preajma lui,

Carus va afla ce înseamnă linia, căci Friedrich îi spusese: « în natură nu există linie; artei îi revine funcţia de a o reprezenta ». Dahl îi vorbea despre peisagiştii romantici englezi, ale căror opere le văzuse la Paris, mai ales despre Constable, căci îl studiase cu sîrguinţă. Tot Dahl este cel care a emis judecata cea mai exactă şi mai judicioasă cu privire la maestrul său atunci cînd a spus: «Friedrich a reprezentat calmul vieţii naturii într-un fel de misticism tragic; ca imagini de vis ale unei lumi necunoscute, ele au o poezie esenţială şi profundă ». într-adevăr, cu excepţia *Naufragiului Speranţei* Friedrich nu reprezintă « furiile >> naturii, furtunile dragi lui Turner, iar marinele sale, spre deosebire de cele ale lui Courbet, nu sînt dramatice decît prin sentimentul spaţiului infinit, care poate fi benefic dar şi creator de spaimă. în peisajele lui nu apare nici un fel de violenţă exterioară evidentă: tragicul constă în aspiraţia nemărginită ce împinge omul spre depărtări pe care nu-i în stare să le atingă şi cu atît mai mult să le cuprindă şi să le pătrundă. Aceeaşi suferinţă pricinuită de infinitul care este refuzat omului şi pe care o auzim în poezia lui Hölderlin, în muzica lui Schumann şi a lui Brahms, scaldă într-o nostalgie dramatică picturile sale *deschise*, ce nu se deschid, pare-se decît pentru a confrunta omul cu un univers la care aspiră dorinţa lui dureroasă, şi care îi opune majestatea senină şi indiferentă a zeilor.

Maniera sa de lucru în atelierul întotdeauna întu- 
necat pe jumătate, arată cum aceste peisaje se elaborau în el însuşi, cînd erau inventate, sau se transpuneau, cînd reda pe pînză, în atelier, o emoţie trăită în faţa unei bucăţi de natură.

« El nu făcea niciodată schiţe, cartoane sau eboşe, în culori pentru lucrările sale, povesteşte Carus, căci afirma, şi desigur nu se înşela întru totul, că întotdeauna astfel de procedee răcesc puţin fantezia. Nu începea un tablou înainte de a şi-l reprezenta în întregime şi viu în minte, apoi îl desena pe pînza preparată cu grijă, rapid, în cretă sau în creion, după care executa totul în laviu sau

cu o peniţă de bambus, şi începea numai- decît să pregătească suporturile. În toate etapele execuţiei, tablourile sale erau întotdeauna desăvîrşit organizate, sugerînd personalitatea, şi starea de spirit în care se afla atunci cînd îi apă- ruseră în faţa ochiului său interior. » Studiile după natură, în peniţă sau în creion, niciodată în ulei, erau aşezate cu grijă de o parte în clipa cînd ataca tabloul. Abia după ce imaginea se închega pe deplin în faţa acestui *ochi interior* adică acel instrument vizionar ce transfigurează realul, despre care vorbeşte şi Blake, abia atunci începea să picteze. «A picta însemna pentru el un fel de ritual divin. Cînd picta cerul, nimeni nu putea intra în atelierul său. »

Şi dacă în cărţile obscure şi fulgurante ale lui Böhme descoperise o simbolistică a culorilor pe care şi-a însuşit-o, un vis îl învăţase să concentreze lumina în mijlocul tabloului. Lumina era pentru el elementul spiritual şi divin prin excelenţă, *deschisul* în însăşi esenţa sa, *depărtarea*, fie a soarelui, fie a clarului de lună. Ea însemna transfigurare adică revelaţie a figurii esenţiale. Astfel, pictura devenea pentru Friedrich un adevărat sacer- doţiu, un cult în cinstea luminii, dar nu în expresia ei fizică, aşa cum o vor reda impresionistii, ci ca emanaţie supranaturală, ca fenomen supraterestru prin care natura terestră îşi dobîndeşte în sfîr- şit înţelesul deplin şi devine forma vizibilă a sufletului universal.

Printr-un fel de paradox, probabil, căutările luministe ale impresionişţilor, oricît de depărtate de 272

cele ale lui Friedrich, vor readuce curiozitatea istoricilor de artă spre acest pictor atît de uitat pe vremea cînd trăia încît, aşa cum scria Kiigel- gen, « dacă n-ar fi fost tatăl meu care îl ajuta în momentele grele, cel mai însemnat peisagist al timpului său ar fi murit de foame ». Tragismul picturilor sale a ajuns un subiect de ironie al «realiştilor» din anii 1880 ; el nu figurează în istoriile de pictură care se scriu în momentul acela şi, în ciuda locului acordat de Kugler sau de Muther artiştilor pomeranieni, numele său nu este nici măcar citat. Pentru ca ostracizarea lui să ia

sfîrşit, va trebui să aşteptăm Expoziţia de la Berlin, din 1906, unde romanticilor germani li se acordă o largă participare, şi mai ales sclipitoarea justificare a esteticei lui Friedrich expusă de norvegianul Andreas Aubert, principalul artizan al « resurecţiei » sale, într-o lucrare publicată în 1915, lucrare la care e necesar să revenim întotdeauna pentru amănuntele biografice adunate cu multă răbdare şi migală. Abia comparînd acest peisaj tragic, al cărui creator este, cu peisajele tragice ale lui Van Gogh şi ale expresionişţilor, ale lui Kokoschka şi ale lui Munch, vom descoperi cu ce amploare descrie Friedrich mizeria spirituală a omului în sînul unui univers ce se cufundă în neant de îndată ce Spiritul nu-l mai iluminează. De vreme ce tot am rostit numele lui Van Gogh, nu-i de prisos să spunem că anumite compoziţii ale pomeranianului amintesc prin concepţia lor despre spaţiu —mă gîndesc mai ales la *Cîmpul cu corbi* de la Kunsthalle din Hamburg şi la *Luceafărul de seară* de la Goethemuseum din Frankfurt –, pînzele din perioada de la Anvers, a căror construcţie este foarte asemănătoare. Aceste picturi ce se situează între 1820 şi 1830 – Friedrich nu-şi semna şi nu-şi data niciodată lucrările, semnificînd astfel probabil că sînt în afara timpului şi că el nu este creatorul lor ci doar interpretul viziunii interioare ... – trădează o adîncire a melancoliei şi a anxietăţii, analoge celor de care va suferi Van Gogh în ace- 273 eaşi perioadă de viaţă ; mai rămîne de scris studiul atît de necesar despre « maladiile spatialităţii» deosebit de revelatoare pentru starea de spirit a artistului, relaţia fiind esenţială între spaţiul exterior şi expresia lui, între spaţiul interior şi percepţia lui.

în ciuda acestei melancolii, sau, poate, pentru că melancolia sa îmbrăca pe atunci o formă mai blîndă, Friedrich a pictat şi cîteva tablouri în care omul nu mai este o creatură infimă, pierdută într-un peisaj infinit. Am putea numi *tablouri de intimitate*, unele compoziţii ca *Umbrarul*, despre care am vorbit, *Femeie La fereastră*, de la Nationalgalerie din Berlin, sau *La Mînăstirea dominicană din Pirna:* această admirabilă pînză a dispărut în incendiul îngrozitor din 1931, care a

distrus, aproape total, o incomparabilă expoziţie de romantici germani, adunată la Mtinchen în Glaspalast; sau, de asemenea, *Ceasul de seară*, aparţinînd unei colecţii particulare şi care a ars în aceeaşi catastrofă.

Atmosfera acestor tablouri e comparabilă cu cea a intimiştilor olandezi, Jansen, Pieter de Hooch sau Vermeer. E vorba, în mod excepţional, de nişte «interioare », nu de nişte peisaje, dar personajele aflate acolo sînt întotdeauna întoarse cu spatele spre spectator, privesc afară, căutînd din ochi depărtările. Tot ce poate fi liniştitor în spectacolul unei femei sau al unei fete tinere sprijinite în coate la fereastră şi contemplînd prin frunzişuri urcuşul cornului de lună, sau al omului cu pelerină – care e Friedrich, sau eu, privitorul... – , ascultînd clopotele de la mînăs- tire ce risipesc în spaţiu zborul tulburat al păsărilor, piere atunci cînd ne reamintim că un personaj de Friedrich nu stă niciodată, sau aproape niciodată, cu faţa spre noi. Fie că se află într-un interior, fie într-un peisaj, noi nu vedem acest personaj decît din spate. Ori e aşezat pe-o stîncă şi priveşte marea, ori se opreşte la mijlocul unui pod pentru a urmări curgerea fluviului, ori se înfundă în adîncul pădurii, ori, asemenea femeii din *Dimineaţa*, întîmpină, cu braţele întinse, lumina zorilor. . . dar oriunde s-ar afla, el nu **274**

aparţine niciodată pe deplin acestei lumi. Atras de vocile îndepărtate, a căror chemare o asculta, el îşi găseşte greu locul în lumea noastră; chiar atunci cînd acest loc fizic se afla aici, imaginaţia sa, nostalgia sa, dorinţa sa de infinit au depăşit frontiera imperceptibilă dintre lumea noastră şi cea de dincolo. Sufletul său pluteşte în universul viselor şi al presimţirilor sale, pentru a ajunge, cum spunea Novalis, în patria inimii, în Casa Tatălui. Pe pămîntul acesta, în mijlocul acestei naturi, oricît de mult ar iubi-o şi oricît de strîns legat de ea ar fi, omul nu-i decît un călător. Trecînd pe acest pămînt, Friedrich, solitarul Friedrich nu rămînea nepăsător la suferinţa individuală a oamenilor. Există o scrisoare curioasă,

către soţia sa, în care o felicită de ziua ei onomastică şi-i oferă următorul dar: «Pentru ca să te simţi mai puţin singură şi să ai parte de-o bucurie de ziua numelui tău, dăruieşte un taler unui cerşetor care trece, sau vreunui om pe care îl ştii nevoiaş şi bucură-te de bucuria lui. Căci asta-i o bucurie pe care n-o trăim cu simţurile, dar care luminează omul lăuntric ».

Despre ultimii ani din viaţa pictorului, nu e mare lucru de spus. Restul e tăcere. S-ar putea să fi continuat să picteze pînă la sfîrşit, şi printre ultimele sale tablouri neterminate e unul, foarte ciudat şi caracteristic pentru starea lui de spirit, a cărui descriere ne-a lăsat-o chiar el: vreau să spun descrierea a ceea ce trebuia să fie acest tablou. « El reprezintă interiorul unei biserici în ruine. Şi-i vorba, la drept vorbind, de frumosul Dom din Meissen, încă în picioare şi bine conservat, pe care îl înfăţişez în ruine. Din mormanul de dărîmături ce se îngrămădesc în interior, umplîndu-l aproape, se înalţă cîţiva stîlpi puternici cu colonete svelte şi elegante care mai susţin cîteva părţi din boltă. Vremea de splendoare a templului şi-a slujitorilor săi a trecut, şi din acest ansamblu distrus s-a născut un timp nou, cu dorinţa unui alt adevăr, a unei alte lumini. Pini înalţi şi svelţi au crescut printre **275** dărîmături şi peste grămada de statui schilodite,
de altare sfărîmate, de aghiazmatare prăbuşite, sprijinindu-se de rămăşiţele unui mormînt episcopal, stă un pastor evanghelic, cu Biblia în mîna stingă, cu mîna dreaptă pe inimă, cu ochii înălţaţi spre cer şi contemplînd meditativ norii gingaşi. » Aceşti nori, care ocupă atîta loc în opera lui Friedrich – aproape tot atîta ca şi la peisagiştii chinezi din timpul dinastiei Song—, simboluri ale sufletului care pluteşte spre infinit şi, de asemenea, ale vremelniciei tuturor lucrurilor create ce se topesc în nefiinţă, dezleagă pămîntul nostru de materialitatea sa, de opacitatea sa, de povara sa. Pe ei călăreşte imaginaţia artistului în căutarea unui tărîm în care nu va mai fi nici spaimă, nici suferinţă, şi unde singurătatea va fi umplută cu nesfîrşită prisosinţă de revărsarea Spiritului. între Spiritul Pămîntului şi Spiritul Spaţiului infinit s-a instituit tragica dezbatere

mărturisită de întreaga pictură a lui Friedrich. Această dezbatere s-a încheiat la 7 mai 1840, cînd sufletul artistului a fugit din învelişul său trupesc, la primele licăriri ale zorilor, odată cu învierea luminii.

## VI. ÎNVIEREA GOTICULUI

*înnoirea religioasă în romantism. Goticul, arhitectură religioasă prin excelenţă. Arhitectură şi religie. Revoluţia dărîmă bisericile medievale: romantismul le reconstruieşte. Mila şi revolta faţă de secularizarea bisericilor şi-a mînăstirilor. Primii colecţionari de artă medievală. Schinkel pictează goticul şi construieşte doricul. Influenţa decorului de teatru. Ruinismul peisagist. Ruina gotică « vorbeşte sufletului».*

Impulsul care a condus inteligenţa şi sensibilitatea romanticilor la o întoarcere spre Evul Mediu şi la învierea goticului, fenomene caracteristice acestei epoci, este în acelaşi timp un impuls al spiritului şi al inimii şi sfîrşeşte printr-un act de *milă* şi totodată de *pietate* [x]; o să vedem cum anume. Recrudescenţa sentimentului religios după domnia ateismului revoluţionar reprezenta o reacţie a sensibilităţii împotriva unor abuzuri pe care Chateaubriand le formulase în *Geniul creştinismului.* Puţine cărţi din acea epocă au avut o influenţă atît de mare asupra evoluţiei gîndirii şi-a gustului.
Cum înlocuirea Zeiţei Raţiunii prin Dumnezeul creştinilor în bisericile desacralizate din Franţa şi preschimbate în teatre ridicole şi indecente

apărea ca o consecinţă necesară a difuzării Enciclopediei şi-a scepticismului din secolul al XVIII- lea, recrudescenţa religioasă a dezaprobat excesele materiale ale revoluţiei. în Germania, unde n-a avut loc nici o revoluţie şi unde practicarea obişnuită a religiei nu fusese modificată, revolta împotriva raţionalismului şi a iluminismului (Aufklärung) a fost mai mult sentimentală decît intelectuală. Se vorbea cu emoţie despre generoasa pietate populară din epoca barocă, încă atît de aproape şi, mai mult încă, despre cucernicia medievală împodobită cu toate prestigiile trecutului. Gîndul că unitatea creştină fusese divizată de Reformă şi fărîmiţată între mai multe Biserici producea chiar întristare ; mulţi artişti şi poeţi au considerat atunci că întoarcerea la catolicism este mijlocul de-a reconstitui această unitate pierdută. în felul acesta s-a născut un val puternic de convertiri care a modificat profund fizionomia literaturii şi-a artei germane în ultimii ani ai secolului al XVIII-lea şi în primele decade ale celui de al XIX-lea. în Franţa, Revoluţia se arătase anticreştină, dar înfăptuind şi ducînd pînă la ultimele lor consecinţe ideile filozofilor ea le şi repudia în acelaşi timp ; popoarele sînt împinse cu mult mai multă violenţă de sentimente decît de gîn- dire. întoarcerea la credinţă nu marchează doar sentimentalismul popular, eliberat de ireligiozi- tatea revoluţionară şi de religia de stat instaurată de Imperiu ; spirite dintre cele mai strălucite şi mai profunde ale timpului îşi declară public şi cu pasiune ataşamentul pentru creştinism. După Chateaubriand şi *Geniul* său, discipolul acestuia, Montalembert, vede în arta medievală un element ce nu poate fi disociat de gîndirea sa şi un factor capital al apologeticei creştine. Poziţia spirituală a lui Montalembert se deosebea de aceea a unor artişti ca Victor Hugo, care nu căuta în gotic decît o voluptate estetică, căci după el, formele de artă conţin şi exprimă adevărurile supreme ale religiei. într-o *Scrisoare despre vandalismul din Franţa*, din 1833, Monta- 278

lembert îi scria autorului lui *Notre-Dame de Paris*: «faţă de dumneavoastră noi avem un motiv de indignare în plus, căci acolo unde dumneavoastră admiraţi şi visaţi doar, noi mergem să adorăm şi să ne rugăm. Pentru că nouă ne este ingăduit şi aproape că ni se porunceşte să vedem în această cruce culcată care reproduce

planul tuturor bisericilor vechi crucea pe care a murit Mîntuitorul, iar în elanul unanim şi nobil spre cer al tuturor acestor pietre o năzuinţă a sufletului eliberat spre Creatorul său ». Farmecul pitoresc, distractiv şi emoţionant al vechilor oraşe medievale păstra astfel un agrement fără egal în comparaţie cu ravagiile urbanismului care începea să se dezlănţuie, şi în timp ce Viollet-le-Duc reproşa administraţiei faptul că « îngrămădeşte oamenii precum animalele dintr-o grădină zoologică », Montalem- bert denunţa « nesfîrşită plictiseală ce ameninţă să devină trăsătură distinctivă a civilizaţiei viitoare ». Această libertate individuală reprimată de Revoluţie şi de caporalismul napoleonian apărea cu atît mai ispititoare în cetatea creştină a Evului Mediu, aşa cum şi-o reprezenta imaginaţia artiştilor şi a poeţilor.

Pentru un Montalembert, un Chateaubriand, un Lamennais, religia şi estetica merg mînă în mînă ; restaurarea gîndirii creştine şi-a formelor gotice inspiră toate acţiunile unuia dintre cei mai generoşi apostoli ai acestei mişcări, tînărul inspector al Monumentelor istorice care după ce închinase scurta sa viaţă ocrotirii edificiilor sacre veşnic ameninţate de vandali, căci industria, comerţul şi administraţia se arătau în această privinţă tot atît de nefaste ca şi furia iacobină şi autoritarismul imperial, primeşte rasa dominicană, la Roma, din mîinile lui Lacordaire, în 1840, şi moare în anul următor, în virstă de treizeci şi şapte de ani. Ar fi nedrept să nu-l pomenim printre apărătorii cei mai înfocaţi ai înnoirii artis- 279 tice şi religioase a Evului Mediu, pe acel Louis Piei[1] pentru care goticul şi creştinismul erau de nedespărţit.

în gîndirea religioasă a romanticilor, gîndire ce determină un nou avînt al creştinismului medieval şi exaltă în aceeaşi măsură perfecţiunea dogmelor, a liturghiei şi a formelor sale arhitecturale, dînd pietăţii creştine un entuziasmant prilej de a se manifesta, se amestecă şi un alt sentiment, acela de milă pentru

1 Louis Alexandre Piei (1808 – 1841), arhitect francez pasionat pentru arta gotică de numele căruia se leagă restaurarea catedralei din Auxerre (N. trad.)

bisericile oropsite asupra cărora se înverşunau de atîta vreme fanatismul revoluţionarilor, prostia oarbă a administraţiei, lăcomia criminală a cumpărătorilor de bunuri naţionale care sfîrtecau mînăstirile şi aba- ţiile pentru a construi uzine sau pentru a pava străzile cu frumoasele blocuri de piatră tăiate cu dragoste de lucrătorii care lăsaseră pe ele, încă uşor de recunoscut, pecetea lor.

Enumerarea bisericilor distruse de sectarismul metodic al Revoluţiei ar umple un volum întreg. Notre-Dame de Paris şi abaţia Saint-Denis sînt ameninţate să devină pieţe publice, nava centrală fiind spartă pentru a îngădui trecerea căruţelor, iar navele laterale transformate în dughene. La Saint- Germain-des-Prés e instalată o fabrică de salpetru.

Cu toate acestea, cruciada împotriva goticului n-a fost unanimă: constatăm că printre adversarii acestei arte figurează oameni ca Stendhal, Renan, Taine, care nu vedeau în ea decît obscurantism, psihoză maladivă, o pierdere a simţului măsurii, un gigantism morbid ; creştinul Lamartine îşi recita mica *rugăciune pe Acropole*, rugăciune prin care, în faţa Partenonului, izgoneşte catedrala: «Adio pe vecie goticului, el este lipsit de ordine şi de lumină ». Chiar Mérimée, care a cheltuit atîta energie pentru ocrotirea monumentelor din Evul Mediu, nu le iubea totuşi. « El admiră monumentele frumoase, spunea Vitet, dar niciodată n-a simţit umezindu-i-se ochii la priveliştea ruinelor lor. » Tocmai faptul că li « se umezeau ochii » i-a înarmat pe fanaticii goticului cu atîta curaj şi tenacitate în lupta lor dreaptă pentru conservarea, restaurarea şi exaltarea vestigiilor Evului Mediu, pe care romanticii aveau să le iubească cu pasiune, în această pietate ce se cultivă faţă de opera de artă dispreţuită de iconoclaşti, evlaviei autentic creştineşti i se adaugă şi un sentiment laic, dar care tinde să devină o religie în Franţa revoluţionară şi napoleoniană, naţionalismul, cultul *patriei.* Războindu-se cu Europa şi vrînd să-şi afirme pe toate planurile personalitatea şi prestigiul de naţiune, Franţa se întoarce spre Evul Mediu în care vede epoca sa de supremă puritate şi noblеţe. A aduna vestigiile unei moşteniri sacre prin faptul că indică înseşi obîrşiile rasei, devine, oricît de paradoxal s-ar părea, un imperativ chiar şi pentru

revoluţionari. Aceleaşi edificii, care sînt distruse ca martori ai superstiţiei şi fanatismului medieval, vor fi conservate ca tezaure naţionale. Mitul naţiunii, capabil să înlocuiască creştinătatea şi să substituie particularul generalului, impune conservarea aceloraşi obiecte condamnate la distrugere de sectarismul antireligiös.

Astfel, iniţiativele generoase şi bine intenţionate care se străduiesc să scape de furia vandalilor tot ce mai poate fi salvat, se feresc cu străşnicie să pledeze în favoarea religiei şi invocă drept singur temei spiritul naţional. Sub această etichetă Alexandre Lenoir pune le Dépôt des Petits Augustins al cărui custode este şi care îşi va afirma şi mai mult semnificaţia atunci cînd va primi denumirea de Muzeul Monumentelor Franceze, într-adevăr, naţionalismul vroia să fie adunate şi conservate toate valorile artistice care mai rămăseseră în monumentele devastate ; de altminteri, adeseori se întîmpla ca obiectele de artă ce scăpaseră de distrugere să alimenteze un trafic bănos prin mijlocirea anticarilor care le comercializau şi mai ales a colecţionarilor de peste Canalul Mînecii care se arătau foarte interesaţi de rămăşiţele provenite din palate şi biserici.

Pamfletul care îl denunţă pe « vicleanul Pitt, mîrşava Ecaterina şi toţi capitaliştii din Europa, înverşunîndu-se neobosit să ne lipsească de piesele noastre cele mai preţioase », e de-o grosolănie insultătoare dar realitatea pe care o dă în vileag e exactă. Englezii înşişi nu tăinuiau această vastă achiziţie de capodopere medivale pe care le adunau socotindu-se îndreptăţiţi s-o facă, aşa cum explică un articol din *Quaterly Review*, citat de Paul Léon şi unde se afirmă următoarele : « S-ar părea că francezii se cutremură la tot ce le poate reaminti de timpurile trecute ; ilustrarea străvechilor monumente este aşadar o răspundere care ne priveşte, şi pentru că posesorii acestor nobile edificii sînt insensibili la frumuseţea lor şi incapabili să le preţuiască, noi facem din aceasta o prioritate a englezilor». Autorul *Vieţii monumentelor franceze* adaugă: « în virtutea acestui principiu turiştii britanici cărau cu ei rămăşiţele de la Jumièges şi de la Saint-Wandrille, iar lordul Stuart poruncea să se taie pietrele unui castel din Grand-Andelys ». Ceva mai tîrziu, apar colecţionarii americani care rivalizează cu cei englezi.

« într-adevăr, pentru operele de artă din Evul Mediu,

America reprezintă o piaţă unde preţurile sînt nelimitate », şi mînăstirile, faţadele de case şi de palate încep să ia drumul Statelor Unite o dată cu statuile, tapiseriile şi obiectele preţioase. Alexandre Lenoir nu transformase le Dépôt des Petits-Augustins într-un antrepozit întunecos şi ursuz ci făcuse din el o grădină romantică. Vestigiile de arhitectură şi sculptură salvate şi adunate prin grija sa erau menite să trezească dragostea şi admiraţia pentru trecut şi să-i îndemne pe artişti să vină să copieze opere gotice. Cei care doreau să viseze doar plimbîndu-se printre statuile şi mormintele umbrite de tise şi sălcii plîngătoare, gustau în Muzeul lui Lenoir din stimulentul subtil al melancoliei. Imitîndu-i pe grădinarii peisagişti care presărau prin parcurile lor ruine false, Lenoir se deosebea de ei prin faptul că îşi planta grădina în jurul unor antichităţi autentice. Din nefericire, piosul conservator este 282

acuzat, la rîndul său, de *vandalizare*, căci se pretindea că smulsese din monumente ce puteau fi cruţate o seamă de sculpturi cu care vroia să-şi îmbogăţească Muzeul şi, în numele unui clasicism ostil barbariei gotice, Quatremere de Quincy, pornit împotriva a tot ce nu era grecesc sau roman, cerea risipirea preţioaselor colecţii ale lui Lenoir, în care nu vedea decît « un soi de cimitir al artelor, unde operele se îngrămădesc claie peste grămadă ca nişte materiale inutile, ca nişte semne ale unei scrieri pierdute cu trăsături ce nu mai prezintă nici un fel de interes pentru spirit... Muzeul este sfîrşitul artei. Documentele istoriei devin nişte certificate de deces; lecţiile primite acolo de artişti sînt lecţii moarte». Arheologii, la rîndul lor, se răsculau împotriva acestei romanticizări a goticului şi se indignau găsind că Muzeul lui Lenoir seamănă încă prea mult cu o grădină romantică şi nu urmează cu mai multă fidelitate o concepţie muzeografică ştiinţifică şi riguroasă. Alexandre de Laborde preconizează un gotic modern, adaptat locuinţei moderne, prezentînd ca avantaj «degajamente mai comode, ferestre multiplicate, forme perpendiculare ce taie orizontul», şi declară război goticului grădinilor «în care micile *fabrici* te învaţă cînd trebuie să visezi, să te înduioşezi. Douăzeci de pogoane pot conţine un curs complet de morală. Fiece stîncă spune ceva duios, fiece copac poartă o deviză sentimentală».

în ciuda eforturilor lui Alexandre Laborde de-a raţionaliza goticul în detrimentul poeziei sale, sensibilitatea romantică se înduioşează în continuare în preajma faimoaselor vestigii medievale. Mai mult chiar, excesul acestui curent de reacţie determină un entuziasm general pentru o artă atît de dispreţuită înainte vreme. Alături de muzee apar colecţiile particulare unde, fără altă preocupare decît aceea de-a da ascuTare unei dezordini frumoase şi pitoreşti, despre care se crede că reprezintă fidel Evul Mediu, sînt îngrămădite tot soiul de obiecte de artă: aceasta începe 283 cu colecţia Somerard de la Cluny şi se termină la

urma urmelor cu magazinul de vechituri. Pasiunea bibelourilor se grefează pe dragostea gravă faţă de opera de artă, spiritul romanţios, foarte la modă în Franţa, banalizarea şi bastardizarea gustului împing adeseori pasiunea pentru *medieval* pînă la forme vulgarizate sau caricaturizate, şi asistăm astfel la naşterea *stilului trubaduresc*, un fel de manierism al goticului, de multe ori în contradicţie cu principiile esenţiale ale acestuia. Ajunsă la modă, catedrala se află pretutindeni şi îşi impune arhitectura pînă şi în bibelouri; nimănui nu i se pare absurdă o pendulă sau o călimară în formă de catedrală. Totul e asociat catedralei, spetezele scaunelor sînt clopotniţe, scăunelele de rugăciune faţade de abaţii. înţelegem astfel de ce nemulţumirea unora impută goticului însuşi erorile şi prostiile partizanilor săi. Pe măsura ce moda se răspîndeşte pretutindeni, chiar şi în vestimentaţie, oamenii de bun simţ se revoltă, fie în numele clasicismului şi al raţiunii, fie în numele purităţii şi al autenticităţii goticului însuşi. Viollet-le-Duc îi pune în gardă pe aceşti rătăciţi împotriva «speciei de gotic de două parale care se confecţionează la Bois-de-Boulogne sau la Auteuil... O actriţă vrea un alcov cu ogive, un bancher îşi clădeşte un castel cu creneluri şi metereze».

Acel personaj ursuz care a fost Delecluze se plîngea de spectacolul «atîtor eforturi pentru a reînsufleţi viaţa intelectuală şi morală a unei lumi ce nu mai are nici o raţiune de-a exista». «Turistul» lui Stendhal refuză goticul ca fiind « propriu nebuniei aristocratice care domină Anglia şi amintirii miracolelor absurde şi degradante în numele fiinţei supreme pe care pretind că o cinstesc». Condamnarea lui cade ca un oracol obscur: «limbajul încă n-a fost constituit. Arhitectura gotică aşteaptă un Lavoisier al său ». Suspectă din clipa cînd devine o modă, împinsă, cum pretinde Michelet, pînă la « boala ciudată a timpului nostru, boala goticului», această dragoste pioasă pentru Evul Mediu, pe care toată lumea se căzneşte să-l reînvie cu un zel adeseori nepotrivit şi o

> pasiune rău îndrumată, seamănă cu popularitatea acelui pseudo-Ossian al lui Macpherson, un fenomen european, ce se întinde curînd chiar şi în

Statele Unite.

Dizgraţia în care căzuse, în Franţa secolelor XVII şi XVIII, tot ce amintea Evul Mediu şi semnificaţia degradantă ce se dădea cuvîntu- lui gotic, produseseră o ruptură adîncă, o adevărată prăpastie peste care sensibilitatea deja romantică a secolului al XVIII-lea, prin Rousseau, va arunca o punte firavă. Dar existau alte ţări unde arta Evului Mediu nu fusese niciodată atît de grav defăimată sau ignorată; cele care scăpaseră de clasicizarea şi de uniformizarea în stil Ludovic al XIV-lea şi unde spiritul gotic nu fusese ucis de-o admiraţie arbitrară, şi adeseori în contra timp, a antichităţii. În Anglia, goticul se păstra viu întrucît era socotit drept stilul religios prin excelenţă, atît pentru protestanţi cît şi pentru catolici, *stilul sacralului* care consacra aşadar edificiile profane cărora le era aplicat. Era firesc ca în acea Anglie atît de îndrăgostită de spiritul parlamentar, Palatul Parlamentului să fie construit, în plin secol al XIX-lea, în stil gotic. Nu numai pentru că romantismul n-a izbutit niciodată, din nefericire, să creeze un stil arhitectural mulţumindu-se, în această privinţă, să-l copieze şi să-l imite pe cel vechi.

În Germania, pietatea şi mila închinate de romantici monumentelor din Evul Mediu şi-au găsit hrana în condiţia tristă a Catedralei din Köln, a cărei construcţie neterminată era un simbol al uitării şi al dispreţului în care căzuseră edificiile vechi, chiar cele mai frumoase, cele mai falnice, cele mai reprezentative pentru tot ce semnifica geniul medieval. La aceasta s-a adăugat indignarea stîrnită de secularizarea proclamată de Napoleon, extinsă în toate statele aflate sub autoritatea Franţei.

Ca urmare, în 1803, toate instituţiile religioase, mînăstiri, episcopii, ctitorii, au fost prădate de tot ce posedau, Statul francez s-a instituit paznic 285 şi administrator al bunurilor lor. Această spoliere era o prelungire a ateismului revoluţionar, a anticlericalismului din secolul al XVIII-lea şi-a lozincii sale: «să zdrobim infamul». Lipsită în urma acestei persecuţii de averile sale pămînteşti, biserica a devenit

o putere pur spirituală şi numeroşi artişti şi poeţi protestanţi pe care « papi- smul» opulent şi autoritar din secolele precedente i-ar fi dezgustat probabil, se convertesc. Umilită, sărăcită, Biserica Catolică, victimă a Revoluţiei şi-a Imperiului, trezea o afecţiune în care compasiunea şi indignarea cîntăreau probabil tot atît de greu ca şi convingerea, credinţa şi pietatea. Cum să nu te fi revoltat şi întristat la spectacolul bisericilor şi al mînăstirilor lăsate pradă jefuitorilor, al mormanelor de manuscrise împodobite cu miniaturi, al statuilor, al retablurilor, al ţesăturilor scumpe, al odoarelor aruncate la mezat. Obiectele din materiale preţioase găseau lesne cumpărători, dar cele care nu aveau alt preţ decît valoarea lor artistică erau condamnate la cele mai vulgare folosinţe; ce să faci cu retablurile şi statuile a căror frumuseţe desă- vîrşită n-o înţelegea nimeni, dacă nu lemn de foc. .. Convoaiele de căruţe în care fuseseră îngrămădite, spre a fi duse la depozitul de lemne, opere de artă sacre atît prin funcţia lor liturgică cît şi prin frumuseţea lor, deveniseră un spectacol cotidian. E lesne de închipuit emoţia stîrnită de această privelişte dezolantă printre tinerii formaţi de primii poeţi romantici ! în cazul unora dintre ei, la Clemens Brentano mai ales, se naşte o vocaţie de salvator ce se va preschimba în curînd în aceea de colecţionar, sentimentul religios îmbinîndu-se cu mila.
Mărturia tînărului Sulpiz Boisseree, care avea douăzeci de ani cînd s-a produs această aventură caracterizează sentimentele ce au inspirat «întoarcerea la gotic» a unei întregi generaţii. « Asta s-a întîmplat, povesteşte el, în primele luni după întoarcerea noastră, pe cînd ne plimbam cu Schlegel prin Piaţa Nouă, piaţa principală a oraşului, şi am zărit o targă încărcată cu tot soiul de obiecte, printre altele şi un tablou vechi pe

care sclipeau de departe nişte aureole de sfinţi. Tabloul, reprezentînd Drumul Calvarului cu sfintele femei înlăcrimate şi sfînta Veronica, nu părea lipsit de unele merite. îl remarcasem de la bun început şi am întrebat cine este proprietarul. Locuia în vecinătate, nu ştia ce să facă cu tabloul acela uriaş şi a fost foarte mulţumit să scape de el în schimbul preţului cerut. Urma să chibzuim unde anume să aşezăm această operă; ca să nu atragem atenţia şi glumele proaste, am hotărît să strecurăm vechitura noastră plină de praf în casa părintească printr-o poartă dosnică. Tocmai intram cînd, printr-o coincidenţă neaşteptată, s-a ivit la poartă bunica. Examinînd o clipă tabloul i-a spus noului proprietar care era niţel ruşinat: «Ai cumpărat un tablou emoţionant şi bine ai făcut».

Pentru bunica lui Sulpiz de Boisseree, care era o femeie din secolul al XVIII-lea, un retablu medieval nu putea fi decît emoţionant, dar faptul că, atît de puţin pregătită fiind să-l înţeleagă, a fost totuşi mişcată, este o notă bună pentru sensibilitatea ei; cît despre tineri, e probabil că o călătorie în Franţa, de unde tocmai se întorceau şi unde au avut această întîlnire hotărî- toare pentru viaţa lor de artişti şi de iubitori de artă, îi pregătise pentru o cunoaştere a artei medievale, pe care poate că altcum nu ar fi dobîn- dit-o. în sfîrşit, mila a fost desigur unul dintre factorii determinanţi care i-a împins să cumpere nişte lemne vechi, lipsite de orice valoare comercială şi a căror valoare artistică nu era nici ea mai bine înţeleasă.

Surpriza şi entuziasmul trezit de « descoperirea» vechii picturi religioase printre tinerii colecţionari ca Brentano şi fraţii Sulpiz şi Melchior de Boisseree se explică prin dizgraţia în care căzuse această artă în secolul al XVIII-lea. Gustul pentru splendoarea şi dramatismul barocului îi surghiunea în umbră pe vechii maeştri germani, în colecţiile princiare erau umbriţi de italienii Renaşterii, de peisajele şi naturile moarte ale 287 olandezilor, de Watteau şi de şcoala sa care fermecaseră Prusia lui Frederic al II-lea. Revelaţia artei Evului Mediu s-a produs, în mod providenţial, chiar în momentul cînd un val de religiozitate

predispunea spiritele şi inimile la o mai bună înţelegere a formelor de artă faţă de care hedonismul rococo nu arătase decît indiferenţă sau sarcasm.

Această artă medievală era reprezentată mai totdeauna doar în biserici şi mînăstiri, rămînînd aproape ignorată de societatea protestantă. Publicitatea de care s-au bucurat subit toate aceste retabluri ce nu părăsiseră altarele gotice pentru care fuseseră pictate, a relevat protestanţilor, precum şi unui foarte mare număr de catolici care nu aveau acces dincolo de *incintă*, existenţa unor capodopere necunoscute ce nu ieşeau din umbra capelelor decît pentru a fi aruncate în dugheana prăfuită a negustorului de vechituri sau sub ferestrăul negustorului de lemne, în sfîrşit, trebuie să amintim mînia poeţilor şi-a artiştilor, indiferent de cultul căruia îi aparţineau, mînie pricinuită de spectacolul decăderii şi al sărăciei la care erau condamnate în urma secularizării nobilele monumente vechi. Întorcîndu-se în Franconia, împreună cu prietenul său Burgsdorf, în 1803, şi văzînd bisericile pe care le admirase cu Wackenroder în cursul unei călătorii anterioare, din 1793, Tieck exclamă cu întristare în Sommerreise: « Ce mult s-a schimbat lumea în zece ani!» Fraţii Boisseree, care văzuseră demolîndu-se sub ochii lor nouă biserici şi constată paragina ce cuprinde treptat sanctuarele şi mînăstirile de unde preoţii şi călugării fuseseră izgoniţi, suferă din pricina acestui vandalism ca şi cum ar fi fost sfîşiat propriul lor trup. Astfel, loviturile date de revoluţie şi de Napoleon religiei şi edificiilor religioase au aţîţat în oameni cu inimi generoase o mare dorinţă de-a împiedica aceste distrugeri barbare şi de-a repara stricăciunile pe care le pricinuiseră. De aici provine şi convingerea că gîndirea creştină şi arta religioasă a Evului Mediu erau indisolubil asociate ; Chateaubriand o spune limpede: « Era cu 288

neputinţă ca adevărurile dezvoltate în *Geniul Creştinismului* să nu fi contribuit la schimbarea ideilor. Tot de această lucrare se leagă şi gustul actual pentru edificiile Evului Mediu... Şi dacă s-a abuzat de părerea mea, dacă lumea moare de plictiseală tot auzind cum se pălăvrăgeşte despre gotic, nu eu sînt de vină. »

Elementul modern conţinut de romantism se potrivea cu această pietate faţă de trecut, căci propovăduind goticul, mobilîndu-ţi casa *à la cathédrale*, şi purtînd costume trubadureşti făceai parte din avantgardă. Artiştii cei mai « înaintaţi» din această epocă îşi afirmau voinţa de-a rupe cu gustul generaţiei precedente făcînd un salt cu patru cinci secole în urmă. Neoclasicii care urmau tradiţia celei de-a doua jumătăţi a secolului al XIX-lea erau socotiţi nişte înapoiaţi de către tinerii din grupul Jeune-France purtînd costumul favoriţilor lui Henri al III-lea: aceştia din urmă întruchipau arta
viitorului şi rîndurile cele mai înaintate ale prezentului.
Pictura romantică ce se dezvoltă în mare parte în această atmosferă atît în Franţa cît şi în Germania mai ales, păstrează profunda ei amprentă. Preferinţa pentru subiectele medievale se menţine chiar şi la pictorii cu tehnica cea mai modernă ; cît despre nazareeni, idealul lor era, precum am spus, întoarcerea exclusivă la gîndirea şi la maniera de-a picta din secolele al XIV-lea şi al XV-lea; prin aceasta, ei îşi închipuie că se dovedesc nişte înnoitori. între trecutul apropiat şi trecutul îndepărtat, primul este repudiat cu cea mai mare asprime în timp ce al doilea oferă mai mult farmec. Ambiţia acestor revoluţionari ai artei este reînvierea Evului Mediu: «noi, spunea Schlegel, sîntem cei care trăim într-ade- văr în adevăratul Ev Mediu, care a fost fals interpretat în epocile precedente».
Dar cînd un entuziasm proaspăt se înrădăcinează în spiritul şi în operele trecutului, el le deformează în scopul de a le adapta aspiraţiilor sale: îşi creează un Ev Mediu pentru uzul romantic care nu prea
seamănă cu cel al istoricilor şi al arheologilor, dobîndind destul de repede o fizionomie de mit. Mitul medieval, alături de mitul napoleonian, de cel oriental, sau scandinav, şi mai mult decît ele, este unul dintre resorturile majore ale sensibilităţii romantice. Probabil că acest mit s-a elaborat cu deplină bunăcredinţă în atelierele pictorilor şi în cenaclurile poeţilor încurajaţi de filozofi care dădeau intuiţiilor şi elanurilor artiştilor fermitatea şi soliditatea unei doctrine.
Nu exagerăm spunînd că romanticii s-au recu-

noscut în oamenii Evului Mediu; faptul că au adoptat această epocă, înseamnă că ea^ fusese ceea ce visa să fie propria lor epocă. într-un cuvînt, s-au proiectat în acest trecut, uitînd că trecutul nu reînvie niciodată şi că nu poate fi însufleţit decît în măsura în care este modernizat. Modernizarea goticului devine aşadar speranţa şi ambiţia artiştilor care au căutat în imitaţie cel mai bun mijloc de-a fi ei înşişi. Dar cum un mit nu-i viu decît în măsura în care integrează în formele vechi o voinţă actuală, me- dievalismul romanticilor păstrează o prospeţime, o tinereţe, un accent de noutate pe care nu le au niciodată reconstituirile arheologice riguroase: *coeficientul de interpretare* ce intră în joc ori de cîte ori o estetică modernă se întoarce la forme vechi, conferă adeseori creaţiilor neo-go- tice intensitatea şi capacitatea de-a uimi proprie inedítului. S-ar putea ca această manieră de-a privi Evul Mediu răspîndită de romantici să fi făcut într-adevăr din formele medievale ceva nebănuit pînă atunci. Romantismul a insuflat propria lui tinereţe Evului Mediu, şi chiar în devo- ţiunea sa faţă de *vechi pentru că este vechi*, el îşi manifestă uimirea plină de bucurie cu care priveşte erupţia inedítului. Romantismul contemplă în- minunat un Ev Mediu pe care îl crează el însuşi, scos din imaginaţia sa, şi reclădeşte şi decorează pornind de la elementele furnizate de cunoaşterea trecutului autentic.

în timp ce arhitecţii, incapabili să inventeze forme noi, mergeau de la pseudo-clasic la neo-gotic, 290

şi nu creau, în cel mai bun caz, decît nişte pastişe iscusite, biserica Madeleine sau Sainte-Clotilde din Paris, de exemplu, sau îşi permiteau îndrăznelile timide ale «stilului trubaduresc», în fantezii decorative ce nu afectau structurile în sine, Karl Friedrich Schinkel, care avea să reconstruiască în stil doric Berlinul de la începutul secolului al XIX-lea, a oscilat multă vreme între obedienţa faţă de formele Greciei şi spiritul catedralei. împărţit între aceste două tendinţe tot atît de puternice şi care îl tiranizau cu aceeaşi violenţă, el n-a găsit un compromis decît într-o

diviziune a personalităţii sale. Ca arhitect, a construit edificii clasice, dar a ştiut să dea acestui clasicism vigoarea concentrată, îndesată şi musculoasă a arhaicului. Ca decorator de teatru şi pictor, s-a abandonat fără nici o constrîngere pasiunii sale pentru Evul Mediu.

Ca şi ceilalţi romantici, Schinkel presimţise că goticul real nu fusese şi nu putea fi niciodată atît de frumos ca cel visat. Construcţia de catedrale romantice sau gotice n-ar fi decît nişte copii ale vechilor catedrale, căci era obsedat de un simţ al gigantismului care făcea irealizabile visele sale. Ca atare, a avut înţelepciunea să nu creeze un conflict între imaginea închipuirii sale şi realizatul – sau realizabilul —: experienţa catedralei din Köln sta mărturie pentru a dovedi la ce tragică nedesăvîrşire duce o ambiţie nesăbuită. Această certitudine că nu va putea clădi niciodată catedrala care trăia în imaginaţia sa i-a interzis orice transpunere practică: cine aspiră la imensitate nu se poate mulţumi cu lucruri mărunte. I s-a întîmplat, pentru a satisface un client regal, să propună pentru aceeaşi biserică două planuri diferite, adică să ofere alegerea între un templu grecesc şi o catedra[1] ă din secolul al XII-lea, dar cu dorinţa ascunsă ca alegerea să se oprească la templu; cum s-a şi întîmplat. într-o zi, a reuşit chiar să adune în castelul Er- mannsdorf, la Wörlitz, pentru principele de Dessau, o seamă de construcţii decorative gotice şi de edificii neo-greceşti, dar era o experienţă primejdioasă, mai prudentă în teatru, unde pînza pictată e mai potrivită pentru astfel de paradoxuri. Schinkel a regîndit Grecia, dar niciodată n-a fost acolo; pentru el, Partenonul nu se separa niciodată pe deplin de ceţurile Spreei. Cum drama romantică lăsa pe seama tragediei clasice subiectele greceşti sau romane, iar pe ale sale şi le alegea din istoria, legenda sau literatura Evului Mediu, el a retrăit Evul Mediu idealizîndu-i generos proporţiile şi formele. Pe cît suferă de îngrădirile impuse imaginaţiei sale de condiţiile practice atunci cînd construieşte castele reale, acela al principelui de Muskau, de exemplu, unde totuşi cheltuieşte atîta fantezie, pe atît se abandonează acelor dimensiuni colosale pe care le îngăduie visele atunci cînd

schiţează decorurile pentru *Undine* de La Motte Fouque sau *Kătchen von Heilbronn* de Kleist. Cînd compune douăzeci şi şapte de serii de decoruri pentru *Flautul fermecat,* el îşi încearcă puterile în elaborarea unui stil compozit în care, eliberîndu-se de orice model istoric exact, urmează doar propria sa imaginaţie. Dramele *Sturm und Drang* îi oferă variaţiuni bogate pe temele cu burguri, catedrale şi mînăs- tiri. Acest adorator al grecilor, graţie căruia Berlinul va fi denumit Atena de pe Spree, trăieşte în plin secol al treisprezecelea şi se vrea chiar contemporanul lui Ossian şi al Nibelungilor. Feeria romanelor Mesei Rotunde este pentru Schinkel o realitate şi într-o admirabilă acuarelă de la Walfraf-Richartz Museum din Köln, vede castelul Graalului înălţîndu-şi cutezător deasupra norilor turnurile ameţitoare, podurile arun- cate peste prăpastie, terasele şi donjonurile. Se pare că această acuarelă a inspirat, în cea de-a doua jumătate a secolului al XIX-lea, grupul de arhitecţi care a împietrit în castelul de la Neuschwanstein reveriile prodigioase ale lui Ludovic al II-lea de Bavaria.

Cînd studiem machetele de decoruri ale lui Schinkel, care constituie aproape singura lui activitate pînă în 1815, cele pentru *Kătchen*, de exemplu, observăm în ele dorinţa sa de-a reuni, după inspiraţie şi într-o dezordine pitorească, cele mai diferite stiluri gotice, fără să uite chiar şi unele adaosuri romanice sau renascentiste. Teatrul era pentru Schinkel locul magic în care dificultăţile şi imposibilităţile, ce paralizau în el pe arhitectul imaginativ, nu mai puneau nici o piedică în calea fanteziei. S-a spus că era cel mai genial decorator de teatru din cîţi a avut Germania vreodată. într-adevăr, în gîndirea lui, scena reprezintă creuzetul perfect în care trebuie să se realizeze acea operă de artă totală (*Gesamt- kunstwert)* la care visau romanticii şi pe care a realizat-o Wagner prin fuziunea elementelor vizuale şi auditive, în acea asociaţie de idei şi de forme în care poezia, muzica, artele plastice, pantomima, eclerajele, îşi jucau rolul într-o desă- vîrşită armonie.

Schinkel, care se născuse în 1781, şi-a început ucenicia de pictor la Gilly, autorul unor decoruri interesante, şi atmosfera romantică a peisajelor

teatrale l-a determinat să picteze peisaje după natură în acelaşi spirit romantic ; în realitate, Schinkel n-a ajuns niciodată să deosebească exact visul de realitate, teatrul de viaţa de toate zilele. Totuşi, în 1803, pleacă în Italia unde rămîne doi sau trei ani ; acolo admiră mai ales monumentele din Evul Mediu, stilul bizantin al pieţei San Marco din Veneţia şi ceea ce numea el « arta sarazină » din Sicilia, dar cel mai mult l-a impresionat Domul din Milano, care rămîne în ochii lui un model prin excelenţă şi un exemplu desăvîrşit. în acest ev mediu italienesc, el recunoştea mai ales un « caracter superior şi pecetea unei concepţii filozofice despre artă».

Vroia să fie arhitect, dar împrejurările politice nu erau de loc prielnice unei mari mişcări de construcţie în Prusia anilor 1806, şi Schinkel cunoştea prea bine condiţiile de « construcţie» de aiurea pentru ca să nu ştie că totul lipseşte, în momentul acela, pentru a înălţa un edificiu comparabil Domului din Milano ; lipsesc banii, dar şi mai mult lipseşte meşterul, şi odată cu el, echipa de calfe, tradiţiile artizanale, minunatele secrete ale meşteşugului ce se transmiteau cu evlavie în Bauhiitte[1] şi constituiau regulile de aur ale constructorilor. Imposibilitatea materială deci, dar şi imposibilitatea morală, căci gustul clasic încă mai stăpîneşte clasele de sus ale societăţii, principii cum şi pe acel principe al spiritului care, de la Curtea din Weimar, guvernează estetica Germaniei, Goethe.

Pictor şi deopotrivă arhitect, Schinkel renunţa aşadar, provizoriu, să construiască pînă cînd împrejurările vor fi mai prielnice ; se mulţumeşte să execute decoruri de teatru – patruzeci şi două de spectacole numai între 1816 şi 1832 ... – dar începe să arate în expoziţii o seamă de panorame pe care le execută urmînd principiul *redutelor* cu perspective singulare aduse din Italia. Aceste panorame îi creează o anumită faimă, cele de la expoziţia din 1810, mai ales, care prin latura lor fantastică atrag poeţii avizi de orice aluzie la supranatural. Acolo s-a născut prietenia dintre tînărul arhitect şi autorii culegerilor *Kna- ben*

1 în germană: asociaţie a zidarilor (N. trad.)

*Wunderhorn*[1], Clemens Brentano şi Achim von Arnim. Schinkel îi însoţeşte pe fraţii Brentano într-o călătorie în Renania în 1811.

Tema Rinului, care avea să inspire cu atîta forţă pe romantici, îşi face apariţia în literatură şi în pictură. Asociat momentelor de glorie ale Sfîn- tului Imperiu şi ale destinului Germaniei, Rinul nu mai este un simplu factor geografic sau chiar politic, ci un fel de personaj natural şi totodată

supranatural, unul din acele elemente divinizate pe care le glorificase şi le venerase păgînis- mul: *Tatăl Rin*. în cursul acestor săptămîni renane, arhitectul şi poetul hotărîră să compună un volum de poveşti ilustrate. Proiectul a început să prindă formă chiar în timpul călătoriei, în sensul că Brentano improviza poveşti pe care le istorisea tovarăşilor săi iar Schinkel, ascultînd, desena imaginile sugerate de poet. în felul acesta, desigur, s-a născut admirabila panoramă *Oraş me- dieval pe malul unui fluviu* (Berlin, Schinkel Museum), construită ca o compoziţie narativă în care regăsim înseşi cadenţele povestirii. Uriaşa catedrală gotică se înalţă, scăldată în lumină pe fondul unui cer de furtună printre norii căruia se pierde un curcubeu. Ea se iveşte dintr-o pădure deasă străbătută de un miraculos cortegiu, somptuos şi războinic, de principi şi cavaleri ce se îndreaptă spre porticul bisericii. Nu departe de catedrală, din aceeaşi masă compactă a copacilor, ţîşneşte o cetăţuie. în arierplan, aceeaşi lumină argintată care iluminează faţada catedralei scaldă un oraş imens, întins pe amîndouă malurile unui

1 Este vorba de o culegere de romanţe şi balade populare, în trei volume. Primul, dedicat lui Goethe; apare în 1806 sub titlul *Des Knaben Wunderhorn.* Al doilea şi al treilea, apărute în 1808, erau intitulate *Wunderhorn* şi *Alte deutsche Lieder* (Vechi cîntece germane). Titlul primului volum, *Copilul cu cornul fermecat*, este şi titlul baladei care deschide culegerea. Autorul ei era Achim von Arnim. în avertismentul acestei culegeri, autorii îşi precizează astfel punctul de vedere programatic: «Redăm aceste romanţe şi balade aşa cum le-am primit din gura poporului, cum le-am luat din cărţi şi manuscrise, cum le-am clasat şi întregit». Precum se vede nu-i vorba de o reproducere exactă ci de un fel de adaptare (N. trad.)

fluviu plin de clopotniţe, de campanile şi de turnuri.

Totul ar putea fi doar un decor de teatru, dar este mult mai mult decît atît, este lumea interioară a lui Schinkel cu acel amestec de natură puternică şi misterioasă reprezentată de pădure şi de o civilizaţie umană surprinsă în expresia ei supremă, adică în Evul Mediu gotic. Concepţia lui despre natură era identică cu aceea a lui Philipp Otto Runge şi a lui Caspar David Frie- drich care, amîndoi, l-au influenţat foarte mult. De la maestrul de la Greifswald a învăţat să cunoască misterul puternic al energiilor elementare, violenţa panică a copacilor, a cerului, a apelor. Runge, care l-a inspirat să picteze, în 1813, *Ceasurile zilei* şi *Anotimpurile*, l-a dus la o concepţie mai idilică, mai puţin dramatică şi, în acelaşi timp, la o reprezentare aproape impresionantă a emoţiei, lesne de recunoscut în **295** marina italienească *Dimineaţa* (Berlin) şi în peisajul roman cu pelerin (Berlin) unde îl regăsim pe decoratorul de teatru. Acesta e şi mai uşor de recunoscut în bizarul *Peisaj cu salcie plîngătoare* (Berlin) construit ca o *veduta* şi în perspectivă panoramică. în spatele copacului, se desfăşoară pînă-n depărtări de nedesluşit o privelişte foarte vastă cu munţi, oraşe, păduri, lacuri, dar elementul cel mai straniu este acea adunare de cavaleri în armură, cu coroane şi căşti, grupaţi în jurul sălciei pe-o terasă semicirculară a cărei complexitate înaintează spre privitor printr-un ciudat efect de perspectivă.

Mai semnificativă şi mai reprezentativă pentru spiritul medievalizant al lui Schinkel este o biografie pe care a intitulat-o bizar: *încercare de exprimare a plăcutei melancolii, plină de nostalgie, care ne cuprinde inima cînd auzim răzbătînd din biserică muzica serviciului divin*. în acest titlu, muzica este sugerată: Schinkel vrea s-o auzim, şi pentru a ne conduce de la experienţa vizuală la experienţa auditivă, rînduieşte nişte copaci uriaşi ascunzînd pe jumătate o faţadă de biserică gotică, ale cărei coloane subţiri sînt aşezate ca nişte tuburi de orgă. Foşnetul crengilor acordîndu-se cu cîntecele orgii ce vin dinspre

catedrală ne umple inima de o melancolie pe care pictorul vrea să ne facă s-o simţim; cît despre decorul de cimitir, în care se înalţă copacul şi biserica, el se află acolo doar pentru a accentua dispoziţia de spirit melancolică în care vrea să ne cufunde artistul.

Cum a devenit arhitect prin excelenţă acest pasionat al Evului Mediu şi al goticului care, începînd din 1816, a semănat Berlinul cu edificiile neo-dorice care l-au făcut celebru şi datorită cărora este admirat în primul rînd? Cum de s-a metamorfozat acest decorator de teatru, care clădea nişte lumi iluzorii pe cele două dimensiuni fragile ale pînzelor de fond şi ale portanţilor, într-un personaj oficial bucurîndu-se de-o mare autoritate, director al monumentelor, consilier suprem al construcţiilor ?.. . Să fi fost vorba de-o convertire la clasicism, comparabilă convertirii



la catolicism şi la gotic a atîtor artişti şi poeţi? Explicarea modului în care s-a produs această transformare ne-ar duce prea departe. Schinkel a iubit sincer neo-doricul cu care a umplut Berlinul; el a îmbrăcat gravitatea clasicului oficial, dar, în realitate, a adoptat acest stil pentru că nu putea construi edificii gotice, cu părere de rău, şi socotindu-l *rece şi lipsit de semnificaţie*. Nutrise ambiţia tot atît de deşartă ca şi speranţa reînvierii goticului de a-l interesa pe regele Prusiei în reconstrucţia Domului din Berlin într-un stil compozit care să îmbine elementele cele mai fericite ale celor două stiluri. Prezentase ca atare trei proiecte, unul riguros clasic, al doilea vădit gotic, iar al treilea de-o hibriditate ciudată, în sinea lui, Schinkel era convins de suprema desăvîrşire a goticului şi, în acest sens, ne-a dat, simbolic, o dovadă destul de izbitoare într- alt tablou de-al său unde, o dată în plus, catedrala este personajul principal.

Biserica ni se prezintă aici dinspre absidă, faţada ei, (invizibilă nouă) iluminată de soarele în asfinţit, înfăţişîndu-ni-se în contra luminii. în prim plan, cîţiva luntraşi şi cîţiva hamali încarcă de zor o barcă lîngă un «felinar al morţilor»[1]. Pe ambele maluri ale fluviului ce curge la poalele colinei pe care se înalţă biserica, se

îngrămădeşte toată neorînduiala pitorească a vechiului oraş medieval, dar trebuie să studiem foarte atent acest tablou pentru a desluşi două rapeluri *clasice:* foarte departe şi aproape înghiţite de acoperişurile ţuguiate, un mic templu rotund, amintire a Templului Sibylei din Tivoli, iar lîngă apă chiar, într-o întăritură stîncoasă ascunsă pe jumătate de copaci, o faţadă minusculă cu nişte coloane susţinînd un fronton.

Poate fi oare simbol mai evident şi mai elocvent decît acesta? Masa impunătoare, uriaşă, creaţie de titani, Catedrala invadează aproape tot tabloul,

* Coloană scobită, aşezată în preajma cimitirelor şi avînd în partea superioară un fel de grilaj în care se punea un felinar (N. trad.)

dominatoare, tiranică, poruncind oraşului şi oamenilor, semnificînd atotfrumuseţea şi atotputernicia, tolerînd în părţile mai ascunse şi mai puţin izbitoare ale compoziţiei, cu o bunăvoinţă ce aduce mai degrabă a nepăsare, pe aceşti supravieţuitori timizi şi minusculi ai antichităţii, pe care neoclasicismul secolului al XVIII-lea îi iubise atît de mult încît a înlăturat orice altă artă.

Schinkel ni se recomandă şi ca un maestru al *peisajului cu ruine* care devine una dintre temele caracteristice ale picturii romantice, şi în care se îmbină marea temă a peisajului ca atare şi aceea a ruinelor gotice. Arhitecţii peisagişti ai rococoului descoperiseră la timpul lor că goticul oferă ruinele cele mai emoţionante printre « fabricile» unei grădini. Fineţea scheletică a coloanelor, a ferestrelor, a rozetelor sale, poate ilustra un *memento mori* comparabil celui sugerat de scheletul omenesc. Impresia de părăsire, de paragină, de îndărătnicie neîmblînzită pentru a supravieţui, pentru a dăinui ca ruină dacă nu ca edificiu viu, şi meditaţiile melancolice pe care le propune acest spectacol privitorului, fac din peisajul cu ruine gotice unul dintre motivele cele mai bogate şi mai frumoase din toată pictura romantică, atît la Victor Hugo cît şi la acuareliştii englezi, la Blechen, la Carus, la Oehme şi chiar la Caspar David Friedrich.

De la Schinkel, Schinkelmuseum din Berlin posedă un foarte frumos *Clar de lună*, în care se văd cîteva *arcuri* gotice, printre brazi în vîrful unui promontoriu ce înaintează în lac. O barcă de pescuit lunecă lin pe apă

şi luna destul de coborîtă pe orizont îşi risipeşte liniştea senină peste o lume împăcată cu noaptea. Pictorul a sugerat aici o impresie muzicală comparabilă celei conţinute în litografia descrisă mai sus, mai puţin evidentă, desigur, mai puţin explicită, mai puţin voită, dar lesne de recunoscut de cine ştie să *asculte* un tablou şi ştie, de asemenea, cînd şi cum trebuie *auzită* şi *privită* o pictură romantică. Acest apel la muzică este inseparabil de goticul lui Schinkel; el nu are nimic comun, fireşte, cu armonia structurală a neo-doricului său, înzestrat şi el cu propria lui muzică interioară, căci Schinkel nu ar fi fost marele arhitect care a fost dacă n-ar fi construit, în orice împrejurare, sub semnul muzicii. Efuziunea spirituală şi izbucnirea emoţiei conţinute în *Clarul de lună* de la Berlin te duc cu gîndul la cel mai frumos lied, şi nu poţi privi *Catedrala pe malul unui fluviu* fără să-ţi aminteşti numaidecît Simfonia în mi bemol major, numărul trei, numită Renană, de Robert Schumann care face şi el să cînte cu o monumentală splendoare elementele dragi atît lui însuşi cît şi arhitectului, catedrala, fluviul, orga.

*Peisajele cu ruine* se deosebesc simţitor de cele din secolul al XVIII-lea unde coloanele antice, fragmentele de arhitrave, capitelurile prăbuşite, statuile sfărîmate constituiau un accesoriu pitoresc emoţionant uneori prin invocarea splendorilor trecutului, dar comparabil de cele mai multe ori cu un accesoriu de teatru pe care îl schimbi şi-l deplasezi după bunul tău plac. Rui- niştii italieni au executat cu o mare virtuozitate asemenea spectacole, pe jumătate reale, pe jumătate imaginare ce aduceau în familiaritatea prezentului marile forme ale antichităţii. Frontispiciul ediţiei din 1871 a *Ruinelor* lui Volney, în care un călător culcat într-o rînă sub un palmier contemplă în depărtare întinderea necuprinsă a unui oraş în ruine pierdut în deşert, ar putea fi considerat ca o etapă intermediară a ruinismului. Gravura este în aşa fel compusă încît să sugereze că acest călător zăreşte deopotrivă un peisaj real şi o fantomă de oraş, un peisaj metafizic ce oglindeşte meditaţiile sale cu privire la şubrezenia celor mai puternice civilizaţii şi la vremelnicia lucrărilor omeneşti. Astfel înfăţişat, peisajul cu ruine ar fi prelungirea acelor vanitas mult îndrăgite de

moralismul pictural al secolului al XVII-lea, o lecţie filozofică, un *memento mori.* Ruinismul italienesc se dezvoltase în acelaşi moment în care «ruinele » începeau să-şi cîştige locul în grădinile de tip englezesc, dar gustul crescînd pentru « fabricile » din parcuri se trage mai ales din faptul că ele sînt, mai înainte de toate, o surpriză, o întîlnire stranie şi neprevăzută. Mai convingător decît o meditaţie asupra morţii, ele invită la aprecierea surprizelor fericite ale existenţei, chiar atunci cînd se raportează la subiecte evocate de « puntea filozofilor » sau de « grota sihastrului ». Chioşcurile de muzică din grădinile de tip franţuzesc fac lor falselor capele pe jumătate năruite, fragmentelor de colonade ce se oglindesc într-un heleşteu, sau unui turn dărăpănat. « Templul iubirii » în stil antic trage îndărăt în faţa sihăstriei cine ştie cărui sfînt schimnic, şi lumea savurează o tristeţe fugară, dictată de priveliştea unei stele funerare înălţate sub o salcie plîngătoare, a unui sarcofag deschis într-un hipogeu fictiv, dar emoţia inspirată de astfel de spectacol naşte o melancolie plăcută şi scurtă, nicidecum un sentiment profund. Arhitectul peisagist care compune parcul romantic este mai întîi de toate un pictor care îşi compune grădina asemenea unui tablou, grupînd în aşa fel elementele pitoreşti încît ansamblul formelor şi al culorilor să producă efectul cel mai surprinzător. Această căutare a « efectului », în ansamblu şi în detaliu, merge atît de departe încît William Kent va sădi copaci uscaţi în grădina de la Kensington, iar scoţianul Blakie recomandă ca în grota aşezată sub cascada din parcul din Ermenonville să fie puse cîteva armuri, pentru a produce o impresie şi mai romantică. « Gustul depravat al liniilor drepte », pe care marchizul d'Harcourt, unul dintre primii şi cei mai iluştri teoreticieni ai grădinii romantice, îl reproşa arhitecţilor de grădini de tip franţuzesc, răspundea unei nevoi de claritate în idei, de măsură şi de logică în sentimente. Dimpotrivă, în grădina englezească, al cărei adevărat creator va fi, în mod paradoxal, francezul Charles René Dufresny, iraţionalul, neprevăzutul, insolitul, burlescul domnesc în exclusivitate; în acest fenomen nou putem remarca o resurgenţă a ceea ce se produsese în

perioada « romantică » de la sfîr-

şitul Evului Mediu, şi în anturajul deopotrivă de romantic al Marilor Duci de Burgundia. « Surprizele » parcului din Hesdin reapar în « fabricile » grădinii romantice, căci un spirit identic şi-a infiltrat melancolia atît în gîndirea de la sfîrşitul Evului Mediu cît şi în aceea a barocului tîrziu. Toate temele picturii romantice se anunţă în aceste grădini compuse pitoresc şi pictural pentru a crea o emoţie asemănătoare celei pricinuite de un tablou: accesorii medievale, simboluri melancolice, motive orientale. Acest tip de universalitate artificială ce va fi căutată, în secolul al XIX-lea, în Expoziţiile Universale, se şi realizează, la o scară mai mică, în grădina romantică, presărată de sihăstrii gotice, pagode chinezeşti, obeliscuri egiptene, cărora la Bagatelle, Blakie le adaogă chiar şi *un mormînt al lui Mahomed.* Grotele, labirinturile, jocurile maşinăriilor automate şi surprizele incongruente ale primelor parcuri romantice din secolul al XVIII-lea existau încă în romantismul celui din Hesdin şi îşi vor găsi obîrşia, după toate aparenţele, în repertoriul de minunăţii ale lumii pe care împăratul Hadrian, cu un suflet şi un spirit aît de romantice, poruncise să fie instalate în vila sa de la poalele dealului Tivoli.

Gravurile care înfăţişează Cimitirul des Petits Augustins de Alexandre Lenoir şi primul Muzeu al Monumentelor franceze păstrează imaginea acestei surprinzătoare prezentări a ruinelor gotice într-un decor de grădină. Motiv de inspiraţie pentru artişti, subiect de emoţie pentru sufletele sensibile, muzeul, foarte departe de orice didacticism, se voia pitoresc, bunul Lenoir socotind clarul de lună şi sălciile plîngătoare capabile să pună în valoare vestigiile arhitecturale şi să le ajute *să glăsuiască inimii*.

Ilustraţia romantică franceză foloseşte din plin peisajul înfăţişînd ruine cu accesorii gotice. Se vădeşte într-adevăr că edificiile romanice sînt mai puţin sugestive, mai puţin lirice, mai puţin prielnice elanurilor imaginaţiei decît turnurile lanceo- 301 late, înaltele ferestre, larg deschise cu coloane sub-

ţiri. Eleganţa nervoasă şi de-o nelinişte aproape patologică a motivelor ornamentale ale goticului tîrziu se pretează mai bine în acest scop decît sobrietatea robustă a romanicului. Elanul neverosimil al goticului duce gîndul la ceva ilogic, irealizabil şi absurd, care măguleşte imaginaţia romantică. El sfîrşeşte prin a fi atît de strîns legat de ea încît adversarii romanticilor îi numesc pe aceştia « gotici », iar stampele satirice urmărind ridiculizarea lor, ale lui Mayoux de exemplu, nu uită să aşeze alături de poetul cufundat într-o sumbră reverie turnurile ornamentate ale unei biserici. Latura « umană » (vie, organică) şi vegetală a goticului îl face capabil, mai mult decît oricare altă formă plastică, să traducă emoţiile inimii şi să se asocieze lor.

În timp ce Johannot şi Deveria scoteau din acest repertoriu al «ruinelor» elemente decorative pentru budoarul sau boschetul tinerelor femei lăcrămoase, pictorii romantici englezi, Cozens, Cotman, Girtin, Turner, străbăteau cîmpia în lung şi în lat, cu cutia de acuarele în bandulieră, în căutarea acelor emoţionante abaţii căzute în paragină, pierdute în păduri sau parcuri. Ei nu aveau pentru gotic acea predilecţie morbidă şi deformantă a lui Horace Walpole sau a lui Beckford, care transformau o ruină autentică în viziunea halucinantă a unui mîncător de opiu, viziune ce poate justifica noţiunea de gotic delirant. Sincer interesaţi de arhitectura Evului Mediu, ei vroiau să studieze problemele de construcţie ale acesteia şi să explice geniul meşterilor, fără să neglijeze totuşi frumuseţea pitorească a unor vestigii pe jumătate înecate în vegetaţie. Un dublu elan, al inteligenţei care analizează structurile arhitecturale şi al inimii care se emoţionează în faţa unui spectacol pe cît de impresionant pe atît de impunător, îi călăuzeşte pe aceşti tineri artişti care pătrund în plin romantism după ce urmaseră « calea gotică ». Parcursul acesta e deosebit de evident la Turner, care a început cu acuarele după faimoasele abaţii din Tintern şi Malmesbury; grija exactităţii documentare, întot- 302

deauna respectată, nu paralizează elanul sentimentului şi lasă să răzbească melancolia muzicală pe care o întîlnim întotdeauna la Turner, chiar la începuturile sale.

Această melodie, foarte evidentă la gravorii francezi – şi căreia tehnica nouă a litografiei, inventată de Lennefelder, i-a dat un accent nou, o nouă tonalitate – şi la acuareliştii romantici englezi, se dezvoltă într-o orchestraţie mai puternică, mai complexă şi mai variată la o seamă de romantici germani ca Caspar David Friedrich, Blechen, Carus, Oehme. Pictorul simfonizează şi orchestrează, ca şi cum ar fi vorba de un grup de instrumente, ruina, copacul, noaptea, luna, personajul aşezat chiar în centrul acestei armonii unde ascultă muzica ce emană din tot ce-l înconjoară. «Peisajul cu ruine» german e mai sonor decît oricare altul, pentru că a fost construit conform unei idei muzicale şi cu ajutorul unor sugestii acustice care întăresc emoţia provocată optic. Auzim peisajul în măsura în care îl şi vedem, căci pictorul a înzestrat cu voce elementele naturii şi asemănarea coloanelor gotice cu ţevile de orgă creează iluzia acelor sonorităţi ample şi profunde care, pe vremea cînd erau *vii*, însufleţeau bisericile şi abaţiile, iar o consecinţă a romantismului care a asistat la învierea marilor organişti din secolul al XVII-lea, care i-a pus din nou la loc de cinste pe Bach, Pachelbel, Buxtehude, Scheydt a fost şi aceea că pictorii şi poeţii au început să considere muzica cel puţin tot atît de importantă ca poezia şi pictura.

Toată pictura romantică germană este atît de impregnată de muzică încît aceasta se revarsă din tablou, acţionînd asupra simţurilor, a inteligenţei şi a sensibilităţii omului care o contemplă în acelaşi fel ca şi cîntecul instrumentelor sau al vocii omeneşti.

Dominanta funebră este subliniată prin predilecţia lui Carl Gustav Carus de a înfăţişa cimitirul din Oybin, mormintele sale aproape îngropate sub zăpadă, asemănătoare gorganelor antice, tumulilor «mormintelor hune », dragi şi lui Friedrich,

căruia îi plăceau mult şi menhirii megalitici biciuiţi de valurile Balticei, măturaţi de vîntoa- sele dezlănţuite ale nordului. Brazii stufoşi, ferestrele

gotice ale vechii abaţii devastate (Leipzig) amintesc desenul în cretă de la Muzeul Folkwang din Essen unde, prin spărtura unui zid în ruine, vedem înălţîndu-se în depărtare, mîncată de vegetaţie, fantomatică sub clarul de lună, catedrala gotică înconjurată de case cu frontoane triunghiulare. Ceea ce s-a spus despre valoarea sonoră a «peisajului cu ruine » în romantismul german, se găseşte întărit în opera lui Carus prin motivul omagiului în memoria lui Goethe, pe care l-a tratat în repetate rînduri, la scurt timp de la moartea poetului. Una dintre aceste versiuni, aflată la Kunsthalle din Hamburg, înfăţişează un sarcofag gotic, înălţat în plin munte, străjuit de nişte piscuri abrupte, la poalele cărora crestele brazilor degajă nori grei. Pe capacul sarcofagului stau îngenuncheaţi doi îngeri înclinîndu-se în faţa unei harpe, simbol al geniului poetic.

Construit ca o simfonie, tabloul ne invită să auzim în noi înşine vocile numeroase ale unei orchestre materializate aici de munţii înalţi de cascade, de copacii zbuciumaţi de vînt, de vocea îngerilor, toate acestea concertînd împreună cu harpa, instrumentul solist, din care se face auzită vocea lui Goethe. în pictura pe aceeaşi temă de la Goethe-museum din Frankfurt, în locul harpei figurează o liră antică, iar îngerii sînt înlocuiţi cu nişte lebede. Aici nu mai apare nici muntele nici pădurea, ci o mare agitată simbolizînd viaţa omenească şi un cer de furtună în norii cărora se pierde un curcubeu.

Cimitirul din Oybin, atît de des înfăţişat de Carus, e înlocuit în tablourile lui Friedrich cu ruinele abaţiei din Eldena unde maestrul din Greifswald a reprezentat de atîtea ori procesiunile sale de călugări mergînd la îngropăciunea unui frate de-al lor în cimitirul înzăpezit, într-un sfîrşit de după-amiază apăsătoare şi tristă de iarnă. Friedrich a înfăţişat de asemenea (Weimar) un soldat al armatei de eliberare, îmbrăcat în acea uniformă



pitorească pe jumătate militară pe jumătate de ucenic pictor, a vînătorilor din armata lui Lützow, meditînd în

faţa mormîntului gotic al lui Hutten [1], în absida unei biserici a cărei boltă e înlocuită de crengile înclinate ale unui copac uriaş ce adăposteşte capela funerară.
Foarte atent la reprezentarea cît mai fidelă şi mai precisă din punct de vedere documentar a copacilor şi-a detaliilor de arhitectură din desenele sale, Friedrich fusese frapat de asemănarea dintre structurile copacului mort şi cele ale ruinei gotice. Materia – vegetalele şi pietrele – se schimbă, dar gîndirea ce împrejmuieşte ruinele din Eldena se acordă cu nervozitatea suplă şi descărnată a ferestrelor înalte cu vitraliile sfărîmate. Decorator de teatru asemenea lui Schinkel şi, pînă în momentul cînd îl cuprinde pasiunea Italiei, un mare iubitor de gotic, Carl Blechen se străduieşte atunci cînd pictează la rîndul său ruine de biserici, în păduri, să nu cadă într-un medievalism cu portanţi şi decoruri de teatru. Ne-a rămas de la el, la Königsberg, un tablou din 1833, mult posterior aşadar şederii sale în Italia, pictat probabil la Paris, şi precedînd cu numai patru ani nebunia în care avea să sfîr- şească artistul, tablou ce constituie unul dintre cele mai frumoase *peisaje cu ruine* ale romantismului. Mai mult încă decît strania şi tulburătoarea *Mînăstire* de la Berlin şi *Ruina cu bufniţă* (colecţie particulară, Wiesbaden) despre care am vorbit în alt capitol, această navă de biserică fără acoperiş oglindindu-se în apa ce scaldă poalele zidurilor, această adîncă tristeţe a ruinei pierdute în fundul unei păduri şi pe care călătorul – pelerinul – a întîlnit-o ca din întîm- plare, se impune în imaginaţia privitorului cu intensitatea fantasticului. Într-o parte a tabloului, pădurea întunecată, de nepătruns, în cealaltă
un schelet de biserică înălţîndu-se fantomatic în crepuscul asemenea unui strigoi; priveliştea nu mai este melancolică ci înfricoşătoare, şi meditaţia în care se cufundă călătorul în faţa unui spectacol atît de insolit sfîrşeşte prin a se transforma în halucinaţie. Va rezista oare călătorul

1 Ulrich von Hutten (1488—1523), om de litere şi teolog german, celebru pentru atacurile sale virulente împotriva clerului şi a călugărilor cum şi pentru tentativa sa de a răscula burghezia şi poporul împotriva principilor şi a episcopilor (N. trad.)

la fascinaţia pe care o exercită asupra acestui om obosit, neliniştit, descurajat, atracţia apei sumbre şi totuşi scînteietoare ce inundă capela, magia primejdioasă a acestor ruine, în picioare ca un cadavru de piatră îngropat vertical în cripta lui de verdeaţă groasă şi de noapte... *Catedrala iarna* de Ernst Ferdinand Oehme aduce mărturia unui romantism mai potolit decît al lui Blechen sau al lui Carus şi, în mod excepţional în această pictură, tot atît de inspirat ca şi al lui Friedrich. Oehme ducea pretutindeni cu el, pînă şi în Italia, peisajul nordic interior care îl obseda, iar arhitectura gotică pentru care încerca o pasiune intensă se suprima pe toate aspectele naturii contemplate. Ludwig Richter, care îl întîlnise la Roma, în 1825, căci Oehme a trăit acolo o bucată de vreme cu o « bursă » acordată de principele moştenitor al Saxoniei, povesteşte că l-a văzut pictînd, într-o zi ploioasă, o catedrală gotică, în timp ce avea sub ochi grădinile şi cascadele de la Tivoli.

Oehme a obţinut primul succes la expoziţia de la Dresda din 1822 – avea pe atunci douăzeci şi cinci de ani – cu un tablou inspirat direct de Fiedrich al cărui elev fusese, reprezentînd funeraliile unui călugăr, într-o mînăstire gotică, pe o dimineaţă ceţoasă de iarnă. Era poate o amintire a ruinelor abaţiei din Eldena, pictate de Friedrich în repetate rînduri, dar atmosfera proprie lui Oehme e cu totul alta. Ea este pătrunsă, într-adevăr, de-o melancolie dulce şi de-o majes- tate tristă pe care cei cîţiva ani petrecuţi în Italia nu le-au putut modifica deloc. Faptul că Oehme reprezenta un peisaj german avînd sub ochi un motiv specific italian dovedeşte că lumea lui interioară aparţine în continuare acelui gotic nordic pe care *Catedrala iarna* de la Muzeul din 306

Dresda îl ilustrează cel mai bine. înălţimea colosală a acestei biserici ale cărei vitralii lungi şi subţiri sînt iluminate din interior, fleşele şi frontoanele triunghiulare ce înţeapă cerul cenuşiu, greu de zăpadă în suspensie, întrezărit prin portalul îngust, copacii despuiaţi ce împrejmuiesc baza stîlpilor zvelţi ai mînăstirii, totul e pătruns de-o stranie şi viguroasă

muzicalitate.
Acesta e unul dintre cele mai caracteristice şi mai frumoase tablouri ale unui pictor atras de bonomia familiară a lui Richter cît şi de solemnitatea sumbră şi dramatică a peisajelor lui Friedrich. Ernst Ferdinand Oehme prelungeşte pînă dincolo de jumătatea secolului – va muri în 1855 – marele curent al peisagismului liric şi tragic născut la Greifswald şi înflorit luxuriant în acea «seră caldă» a academismului care a fost Academia de la Dresda, larg deschisă tuturor talentelor tinere.

## VII. NOSTALGIA

*Nostalgia Virstelor de Aur. Moritz von Schwind şi melancolia vienezâ. Richter, interpretul familiar al bonomiei medievale. Ilustratorii romantici amestecă aspiraţiile şi regretele. Stilul trubaduresc. Nostalgia Evului Mediu invadează moda vestimentară. Un comic înduioşat: Spitzweg. Hans Thoma şi divinizarea realului. Nostalgia antichităţii: Anselm Feuerbach. învierea Vîrstei de Aur: Philipp Otto Runge.*

Aşa cum am văzut în capitolul precedent, un fenomen de idealizare comparabil celui care, cu clasicismul, a intervenit în favoarea antichităţii, apare o dată cu afirmarea romantismului în beneficiul Evului Mediu, atît de defăimat pe vremea cînd nu se bucura de preţuire decît ceea ce era grecesc şi roman. Probabil că valul de orientalism ce se conturase în arta şi literatura secolului al XVIII-lea a instaurat o anumită

predilecţie pentru un exotism care, tocmai bine, contrazicea etica şi estetica clasicismului şi care, graţie gustului pentru straniu şi străin, dragostea pentru Evul Mediu fiind *un exotism în timp*, a favorizat stilul gotic, devenit tot atît de ciudat, tot atît de surprinzător pe cît putea fi Egiptul, Persia, China sau India. Într-adevăr, goticul se afla tot atît de departe de gustul dominant în secolul al XVIII-lea pe cît puteau fi turcismele şi chinezismele – ba chiar şi maimuţismele, ultima expresie a exotismului –, după care toată lumea se dădea în vînt.

Idealizarea Evului Mediu în tot ce îl reprezintă, arhitectură, forme de viaţă, moravuri, costume, pătrunde atît de temeinic în romantismul german şi francez mai cu seamă, încît ajunge să transforme chiar modele şi decorul cotidian: e vorba în acelaşi timp de-o admiraţie mondenă şi de un fanatism estetic care sfîrşesc prin a exercita la rîndul lor o adevărată tiranie. Pentru a ne menţine în limitele zonei de cercetare impuse de titlul acestei cărţi consacrate numai picturii, vom lăsa deoparte tot ce se referă la născocirile încîntătoare ale stilului trubaduresc şi la aberaţiile în care sfîrşeşte el odată cu mania « catedralei » ce invadează artele decorative. Am studiat aiurea cauzele şi modalităţile întoarcerii la Evul Mediu şi ale acelei idealizări a trecutului care îi duce pe romantici spre cultul unei epoci cînd existau şi acţionau o seamă de virtuţi esenţiale, virtuţi abolite sau cel puţin umbrite de clasicismul triumfător, după cum se considera pe vremea aceea. Este vorba aşadar de-o reabilitare a acelui gotic devenit sinonim pentru tot ce era urît, inform, stîngaci, monstruos şi ridicol, învierea arhitecturii gotice şi a literaturii medievale, marele val de convertiri la catolicism, pentru că aceasta fusese religia unanimă a Europei dinainte de ruptura Reformei, glorificarea « omului medieval » căruia i se atribuie toate virtuţile de care prezentul pare lipsit, proiectarea în trecut a unei imagini ideale a individului şi-a societăţii, explică de ce accentul acesta nostalgic este atît de evident în pictura romantică, mai puternic la germani, în rîndurile cărora supravieţuirea Evului Mediu de-a lungul perioadei Renaşterii, a Barocului şi a clasicismului superficial cunoscut de Germania, lasă o

amprentă mai profundă.
Nu trebuie să confundăm totuşi pictura istorică şi pictura nostalgică. Prima urmăreşte cu mai multă sau mai puţină exactitate în reproducerea documentului, un adevăr obiectiv, aşa cum apare în ciclul Carol cel Mare de Alfred Rethel, la Aachen, şi mai tîrziu la Karl von Piloty. Dimpotrivă, în cea de-a doua, domină un irealism întemeiat pe de o parte pe idealizarea realului, iar pe de altă parte pe exaltarea fabulosului; aceste două tendinţe coexistă în operele lui Ludwig Richter şi ale lui Moritz von Schwind care sînt nişte povestitori plini de imaginaţie şi de fantezie şi totodată nişte idilizatori ai realităţii cotidiene, în pictura istorică sau epică putem aşeza temele scoase din Ossian sau din *Nibelungenlied*, prea depărtate în timp, prea deosebite ca moravuri pentru a trezi ataşamentul sentimental pe care îl provoacă ilustraţiile pentru *Marcheri.* Episoadele din viaţa lui Carol cel Mare de Rethel, fie că sînt mit, fie că sînt adevăr, păstrează o distanţă ce respinge orice familiaritate, în timp ce oamenii de rînd din secolele al XIV-lea şi al XV-lea, îndrăgiţi de Richter, se întîlnesc cu oamenii din secolul al XIX-lea şi, în ciuda deosebirii de costume, şi decoruri, sînt aproape asemănători cu cei moderni, ai lui Hans Thoma. Pictura nostalgică îşi află motivele atît în realitatea idealizată pînă la a deveni irealizată, cît şi în irealismul pur al legendelor populare, al cîntecelor, al poveştilor din bătrîni, care îi oferă numeroase teme.
Moritz von Schwind va scoate aceste teme din tezaurul nesecat al Mărchen-urilor care au început să fie apreciate în Germania celei de-a doua jumătăţi a secolului al XVIII-lea, Franţa luîn- du-i-o înainte cu vreo sută de ani prin Perrault, de la care va lua naştere literatura foarte bogată a *Odării zînelor.* Din tezaurul constituit de *Mârchen* se inspiră, înnoindu-l, povestitori ca Hauff, Grimm, Tieck, poeţi ca Brentano şi Arnim reînviind străvechiul cîntec popular cu faimosul *Knaben Wunderhorn.* Izvor nesecat de înminunare şi de încîntare, Mărchen-ul deschide porţile unei lumi ce poate fi, în mod paradoxal, şi supranaturală şi familiară, aceea a poveştilor cu zîne în care geniul lui Moritz von Schwind era mai chemat ca oricare altul să asocieze straniul şi cotidianul. . .

Raporturile dintre *Mărchen* şi lumea onirică, semnificaţia lor iniţiatică ce face din ele o cale secretă de acces la marile mistere îl desemnau pe von Schwind ca mijlocitor între un trecut al cărui farmec rămîne foarte viu şi foarte proaspăt şi acea societate romantică, larg deschisă acestui farmec. Simţul narativ al lui von Schwind, încîn- tător şi de o naturaleţe desăvîrşită, excelează în povestirea unei legende frumoase ca aceea a Fetei din mirt. Această lume a nevinovăţiei, a simplităţii, a virtuţilor familiare şi-a aptitudinii de a comunica direct cu supranaturalul trezeşte şi mai mult nostalgia atunci cînd o compari cu ironia uscată a *Aufklărung-xAvi,* cu pozitivismul său raţionalist şi raţionalizant. Tabloul impregnat cu această nostalgie îl transportă pur şi simplu pe privitor, iar dacă oamenii de astăzi rămîn îndeobşte insensibili la incantaţiile acestui vrăjitor, contemporanii lui Schwind, în schimb, pătrundeau cît se poate de firesc în lumea lui şi găseau acolo o atmosferă conformă cu aspiraţiile şi dorinţele lor. Cititorii lui Tieck, ai lui Brentano, ai lui Arnim recunoşteau în această artă universul fabulos în care îl iniţiaseră poeţii.

Tot aşa cum « stilul trubaduresc » nu ilustrează frumuseţea sobră şi proporţiile riguroase ale goticului, asemănarea medievalismului irealist al Nostalgicilor cu ceea ce era în realitate Evul Mediu e discutabilă. Depărtarea în timp este aici un factor de deghizare şi de înfrumuseţare comparabil depărtării în spaţiu care făcuse cu putinţă să ia naştere şi să se răspîndească mitul « bunului sălbatic ». Istoricii ştiau bine că Evul Mediu n-a fost acea lume idilică visată de poeţi şi de pictori, dar trebuia ca reveriile inspirate de o vîrstă de aur să-şi poată găsi un temei pe care să se aşeze. «Omul gotic» a fost aşadar împodobit cu tot atîtea virtuţi cîte se atribuiau şi «copiilor naturii » în ciuda a ceea ce puteau povesti faptele. Acest Ev Mediu visat şi popularizat de artă şi de literatură în Germania, era tot atît de deosebit de ceea ce fusese el din punct de vedere istoric pe cît erau de deosebite de goticul autentic decorurile « gen catedrală » sau « gen fanfară » [x], din Franţa. Dar era destul un singur grăunte de adevăr pentru ca reveria nostalgică să-şi

construiască, îmbinînd veridicul şi fabulosul, un întreg edificiu de iluzii în care sensibilitatea romantică înflorea.

Ludwig Richter şi Moritz von Schwind au fost nişte artişti autentic populari prin faptul că au exprimat sentimentele şi aspiraţiile unei colectivităţi deosebit de numeroase şi alcătuite din elemente foarte diverse. Ei au plăcut în aceeaşi măsură atît artiştilor rafinaţi cît şi «filistinilor», nu pentru că ar fi reprezentat un ideal comun cît pentru faptul că ştiau vorbi fiecăruia pe limba pe care o înţelegea mai bine şi mai uşor. Ei n-au trebuit să facă nici un fel de concesii gustului public, căci gustul acesta era într-o foarte mare măsură propriul lor gust; spontaneitatea şi prospeţimea invenţiei lor găsea imediat un răspuns în adeziunea unei societăţi ce recunoştea acolo acel amestec de romantism cavaleresc şi de romantism idilic care, credea ea, întruchipează însuşi spiritul Evului Mediu; şi poate că, la urma urmelor, aşa şi este.

în această privinţă, Moritz von Schwind este mai complet decît Richter, căci are un registru mai întins şi-o claviatură de mijloace de expresie mai variată. Austriac fiind, era oricum călare şi pe lumea germanică şi pe cea latină. încălzit în adîncul său de un soare aproape meridional, nu avea nevoie de Italia pentru a înflori; fusese la Roma în 1835, dar primise puţin acolo pentru că ceruse puţin. Lumea sentimentelor sale interioare, a ideilor şi-a imaginilor sale îl preocupa atît de mult încît impresiile primite din exterior erau moderate. într-o zi, după ce fusese la Vatican, pentru a vedea lucrările lui Michelangelo, s-a întors acasă spunînd: «Am văzut Sixtina, după care m-am apucat iar de Ritter Kurt al meu » . . . Or, tabloul cavalerului Kurt (Karlsruhe) e tot ce se poate închipui mai puţin roman şi michelangelesc. Subiectul e scos dintr-o baladă de Goethe şi înfăţişează îngrămădeala de case cu frontoane triunghiulare şi lemnărie aparentă a unui oraş medieval în care mişună o populaţie pitorească foarte însufleţită de nunta cavalerului.

Idealul său estetic nu avea nimic comun cu acela

al nazareenilor şi al romaniştilor în general: era prea legat de real, de familiar, de cotidian şi, deşi bun catolic, nu aspira să facă artă religioasă. El întruchipa exact acea «uşurătate» vieneză cu o nuanţă de gravitate, o dragoste cucernică de natură, o aptitudine de-a se distra pe seama tuturor întîmplărilor amuzante ale vieţii şi de-a savura ciudăţenia lor picantă. Elementul dominant al caracterului şi al artei sale era iubirea, pe care o socotea mai importantă decît căutările tehnice sau discuţiile erudite pe marginea problemelor estetice. «Vezi tu, Richter, îi spunea el într-o zi prietenului său în timp ce se plimbau pe malul lacului Starnberg, în Bavaria, cînd afli iubire şi bucurie într-un copăcel (Bau- merl, în dialectul austriac), atunci desenezi şi pictezi propria ta bucurie şi propria ta iubire, iar lucrul dobîndeşte alt aspect decît atunci cînd un măgar oarecare mîzgăleşte cît poate el de drăguţ. Pentru cel care vrea să-şi realizeze arta şi să cunoască pe ce se întemeiază taina frumuseţii şi misterelor naturii, simplitatea şi un simţămînt pur şi bun sînt destul ». El definea de asemenea, ori de cîte ori se ivea prilejul şi cu deplină detaşare propriul său romantism. « Pentru mine, spunea von Schwind, lumea romantică este lumea în care îţi străpungi duşmanii, te arunci în foc pentru prietenii tăi şi săruţi picioarele femeii adorate. Acesta e romantismul meu şi tot aşa l-au înţeles Karl Mari a von Weber şi Eichendorff ».

Apropiere de două nume ale unor poeţi şi muzicieni care fără să ignore—departe de asta !

313 —sentimentul tragic al vieţii, au risipit în toată opera lor un aer de graţie şi de dezinvoltură ce pare să excludă orice fel de dramă. Deşi debutul său a fost foarte anevoios şi a trebuit mult să-şi impună talentul, Moritz von Schwind nu lasă impresia că s-ar fi războit din greu cu viaţa. Ai spune mai degrabă că trăieşte în lumea fermecată a basmelor unde mesele se aştern de la sine cu bucatele cele mai gustoase şi unde la nevoie apare întotdeauna o zînă, un geniu, un vrăjitor sau un kobold care să te scoată de la ananghie în clipele de primejdie. Fiecare tablou e deznodămîntul unei poveşti

ce se termină cu bine; de aceea, el abordează toate întîmplările existenţei cu optimismul unei încrederi copilăreşti. Atmosfera de *Märchen* în care trăia von Schwind, ca şi cum el însuşi ar fi fost un personaj al povestirii fantastice cu care se identifica pe deplin, învăluie în luminile ei estompate şi în umbrele ei misterioase toate basmele pe care le povesteşte, iar aceste basme sînt şi ele rămăşiţele celor mai vechi mituri ale antichităţii, *Cei şapte Corbi*, *Frumoasa Melusine*, *Fata din Mirt.* Pictorul este atît de captivat de basmele lui încît reprezentarea lor plastică înseamnă pentru el întotdeauna recitarea unei povestiri. Şi faptul că are un temperament de povestitor explică identificarea lui atît de perfectă cu poemul pe care îl «ilustrează». Ea merge atît de departe încît unele dintre marile sale decoraţii monumentale de la Karlsruhe, de la Hohenschwangau, de la Palatul Rezidenţial din München, de la Wartburg, nu sînt decît nişte ilustraţii la dimensiunile peretelui.

*Conţinutul şi muzicalitatea* au adeseori precădere asupra plasticităţii şi-a picturalităţii. Această pasiune pentru *narativ*, ce poate fi privită ca un defect comun multor pictori romantici germani şi francezi, chema reacţiunea naturalismului – unde realul se opune fabulosului –, apoi a impresionismului şi în sfîrşit a tuturor mişcărilor în care accentul cade pe picturalitatea îndrăgită ca atare, şi în mod exclusiv, cum şi pe *tuşă*, *reprezentantul* existînd astfel singur în detrimen-

tul *reprezentatului.* învierea lumii basmelor ar fi implicat o anumită necinste de care von Schwind nu ar fi fost capabil dacă n-ar fi crezut în această lume: putem fi siguri că, pentru el, poveştile cu zîne conţineau un adevăr profund; înţelegea semnificaţia lor simbolică şi iniţiatică pe care savanţii şi exegeţii încă nu se preocupau s-o pună în lumină, dar în a căror taine profunde el pătrundea instinctiv şi intuitiv. Natura pe care o iubea nu era lipsită de prezenţe vii; în ea răsunau galopul inorogilor, eîntecul nixelor, ciocănitul piticilor fauri. Pădurea fermecată a metamorfozelor şi-a întîlnirilor magice era tot atît de reală ca oraşul medieval şi ca societatea –

prietenoasă lui – a vaganţilor, a studenţilor călători, a ucenicilor care fac tradiţionala lor călătorie de-a lungul Germaniei cu ghitara în spate şi-o floare în gură. Obiectiv vorbind, acest ev mediu este probabil tot atît de puţin *adevărat* ca şi lumea basmelor; Schwind îi atribuie toate virtuţile care ar fi făcut din ei o epocă binecuvîntată; aceste două universuri sînt probabil deopotrivă de himerice şi unul şi celălalt, dar el nu discută autenticitatea lor; le vede aşa cum le visează, şi asta îi este deajuns.

Iată de ce tablourile sale poartă pecetea unui irealism care sugerează « momentele » unui spectacol de operă, imobilizate de penelul artistului, atît de fascinante şi de convingătoare încît nu te mai interesează nici identitatea cîntăreţilor nici soliditatea burgurilor de carton pictat. Suflul de adevăr ce însufleţeşte opera nu este voinţa de-a se convinge cu orice preţ a visătorului care se încăpăţînează să nu iasă din reveriile sale, ci starea de graţie a artistului care transfigurează cu ochi înminunaţi banalitatea cotidiană şi crede în basmele pe care le povesteşte. Acest etern adolescent, fericit că trăieşte, nepăsător, încă iluminat de candoarea copilărească pe care o zărim în transparenţă dincolo de tablourile lui Moritz von Schwind, este un vrăjit înainte chiar de-a fi un vrăjitor.

315 Tot aşa cum respingea ispitele italienismului afirmînd că « nu-i nimic meschin în a te ataşa de caracterele germane », von Schwind transporta în actualitate acea iradiaţie de feerie cu care împodobeşte trecutul. îi este deajuns să înfăţişeze o fată tînără, fiica lui – aplecîndu-se pe fereastră, într-o dimineaţă de vară, pentru ca un val imens de fericire să inunde privitorul; n-a reprezentat aici decît lucrurile cele mai banale, dar ele sînt atît de însorite din interior încît par a face parte dintr-o comoară feerică.

Această realitate cotidiană transfigurată şi mai mult suprarealizată decît idealizată, îşi desfăşoară toate minunăţiile într-o compoziţie curioasă intitulată *Simfonia* (München), semănînd în mai

multe privinţe cu frontispiciul unei ediţii romantice franceze. Tabloul adună toate elementele personalităţii artistului în primul rînd prin faptul că se constituie, aşa cum sugerează titlul, din patru mişcări, un allegro, un andante, un adagio, un scherzo, cum şi prin aceea că istoriseşte povestea a doi tineri îndrăgostiţi care s-au văzut pentru prima oară la un concert, în timpul primei mişcări, şi care, în timpul ultimei, pleacă în călătorie de nuntă însoţiţi de fanfara veselă a cornului surugiului.

Am putea desluşi în această construcţie o urmă de arhaism comparabilă cu o succesiune de scene diverse în acelaşi tablou, caracteristică pictorilor din Evul Mediu şi din prima Renaştere sau pre- sau proto-Renaştere. Episoadele sînt altfel «încadrate» aici, dar continuitatea e aceeaşi, de la concertul iniţial din partea de jos a tabloului pînă la plecarea caieştii, care este deznodămîntul povestirii. în timp ce celelalte tablouri ale lui Moritz von Schwind sînt momente detaşate dintr-o acţiune istorică sau legendară, aventura îndrăgostiţilor e luminată aici cu toate farmecele unei poveşti frumoase, a unui basm în costume moderne. într-adevăr, spiritul lui Schwind rămîne acelaşi fie că evocă un Märchen născut în *noaptea timpurilor*, fie un eveniment tot atît de banal în sine ca şi această idilă în Viena lui Schubert. Geniul pictorului realizează 316

de altminteri acea fuziune a feericului şi-a cotidianului într-o dublă mişcare de idealizare a banalului şi de actualizare a fantasticului. Astfel, vienezele sale din 1852 sînt tot atît de feerice pe cît de reali sînt undinii săi şi nixele sale: şi unii şi alţii îi sînt deopotrivă de familiari, deopotrivă de fireşti, în timp ce vienezul Moritz von Schwind păstrează chiar şi în tonul său popular un accent aristocratic, Ludwig Richter e mai plebeu şi mai lipsit de feerie. La amîndoi pădurea e însufleţită de prezenţe invizibile; le simţim la fel de active atît în *Genovéva* celui de al doilea cît şi în jurul schimnicilor celui dintîi, şi este vorba într-adevăr de pădurea din poveşti, străvechea pădure

germană plină de vrăji şi de farmece, bine cunoscută de Dürer şi de Altdorfer. Schwind se mărgineşte la societatea cavalerilor şi-a gentilomilor din Viena fericită de dinainte de 1848; Richter preferă micii burghezi şi ţăranii, în gravurile sale, mai ales cele pe lemn, există o latură bruegeliană destul de semnificativă: om din popor, căci este fiul unui umil gravor în aramă din Dresda, mai degrabă un simplu artizan, Richter se întoarce spre popor şi ştie să-i vorbească.

Pînă la vîrsta de aproape douăzeci de ani, vocaţia sa artistică nu se manifestase în afara atelierului părintesc, cînd principele Narîşkin l-a luat cu el în Franţa, ca desenator de peisaje. La întoarcere, şi după ce prinsese gustul călătoriilor primeşte o « bursă » de la un librar-editor, Chris- tophe Arnold, care, recunoscîndu-i talentul şi vocaţia de ilustrator, i-a oferit mijloacele de-a trăi în Italia timp de trei ani. A plecat aşadar la Roma, unde ajunge în 1823. Problema con-vertirii nu se punea, căci era catolic, şi nici aceea a unui interes deosebit pentru arta italienească. La Roma, ca şi la Dresda, Ludwig Richter rămîne foarte german. înainte de-a părăsi oraşul natal, preferase peisajele lui Oehme şi ale lui Caspar David Friedrich faimoşilor vechi maeştri germani **317** din Galeria în care, spunea Carus, te simţi ca

într-o biserică. în drum spre Italia îi citeşte pe Tieck şi pe Wackenroder, care îl înrădăcinează şi mai adînc în vechea artă germană, şi principalele sale descoperiri în Oraşul Etern sînt *Poveştile* fraţilor Grimm şi *Cîntecul Nibe- lungilor* datorită lui Koch şi-a gravurilor lui Dürer din care Veit poseda o mapă întreagă. Dürer îl va impresiona atît de puternic încît aproape că îl va converti, pe el, catolicul la protestantism; în orice caz, va acorda protestantismului toată simpatia lui, ajungînd să ia parte la slujbele bisericii reformate. Dacă germani-zarea unui artist şi literaturizarea unui catolic în atmosfera Romei constituie un paradox, atunci Richter împinge acest paradox pînă la ultima sa limită; şi nu-i vorba aici de nici un fel de « atitudine » din partea sa; în tot ce face şi scrie, el este de-o sinceritate firească şi profundă, aşa cum

reiese şi din această emoţionantă confesiune : « Patria pămîntească şi patria cerească trebuie considerate ca cei doi poli ai sănătăţii unei arte; arta îşi împlîntă rădăcinile în cea dintîi, se înalţă pentru a ajunge la cea de-a doua.
Ea va continua să fie vie şi să exercite o acţiune înviorătoare cîtă vreme va fi însufleţită de această idee şi îi va crea forma adecvată ».
Schwind şi Richter sînt aşadar foarte apropiaţi unul de altul prin această sinceritate absolută, prin simplitatea emoţiei şi-a expresiei, prin naturaleţea lipsită de orice afectare şi de orice poză. S-a spus în derîdere că Richter este pictorul nesecătuit al familiei germane: se poate, dar el a dat bucuriilor familiale o imagine emoţionantă şi care nu cade niciodată în sentimentalism. Vroia, şi a şi reuşit, să înalţe banalitatea cotidiană la suprema poezie: ceea ce Goethe realizase în *Hermann şi Dorothea*, şi Richter doreşte să trăim cînd pătrundem în modestele sale «interioare» aceeaşi surpriză plină de vrajă pe care o resimte Faust în odaia Margaretei. Asemenea lui Schwind, salutase şi el apariţia culegerii *Des Knaben Wunderhorn* de Arnim şi Brentano ca pe un eveniment poetic la fel de 318
important ca şi descoperirea lui Ossian, şi se entuziasmează pentru acea străveche literatură populară cuprinsă în broşurile negustorilor ambulanţi, în farse şi în şotii, în snoavele versificate şi în legendele care ieşeau iarăşi la lumină. Cînd editorul Georg Wigand îi încredinţează ilustrarea *Cărţilor Populare (Yolksbucher)* de la Marbach şi-a poveştilor lui Grimm, Richter îşi dă seama cum se impune în el o altă vocaţie decît cea de pictor: aceea de a reînvia odată cu vechile poveşti tehnica medievală a gravurii în lemn, atît de potrivită cu naivitatea şi sinceritatea unei arte într-adevăr populare.
Peisagiile romane ale lui Richter erau superficiale şi cam lipsite de accent. Visa ca toţii germanii Italia, dar nu-i putea aparţine, nici măcar vremelnic. El este omul pădurii germanice, al hăţişurilor stufoase şi pline de mistere asemenea celor ale lui Wolf Huber sau ale lui Albrecht Altdorfer, al făpturilor ciudate care pot fi sur-

prinse acolo. Elementele narative pe care le introduce în aceste peisaje nu seamănă cu cele din «pastoralele eroice » pe gustul lui Salvator Rosa, al lui Magnasco şi al barocului italienesc; personajul nu străbate, mai mult sau mai puţin arbitrar, peisajul, ci este emanaţia firească a acestuia, sufletul, prezenţa indispensabilă, nota în jurul căreia se construieşte simfonia picturală. Poate fi un schimnic, adus la modă de romantici, o nimfă de pădure mîngîind un cerb, sau acea Genovevă de Brabant pe care Richter o aşeza în faţa peşterii sale, cu copilul şi cu ciuta îmblîn- zită la picioare, în timp ce adierea leagănă lin copacii şi stîrneşte cîntecul pădurii (Hamburg). Pot fi de asemenea pasagerii bărcii care pluteşte pe Elba din *Plimbare cu barca in dreptul stineii Schreckenstein.* Harpistul orb care pare ieşit din Wilhelm Meister, îndrăgostiţii prea preocupaţi de ei înşişi pentru a lua în seamă burgurile ce se perindă pe malurile fluviului, studentul călător cu bocceaua în spinare, îmbătîndu-se cu priveliştea miraculoasă a ruinelor, poetul furat de reveria sa, copilul care se joacă muind o

crenguţă în apă sínt tot atîtea elemente dintr-o povestire, şi fiecare pasager ar oferi subiectul unei strofe de baladă.

Pentru că aici este atît slăbiciunea lui Richter cît şi a lui Schwind, slăbiciunea unei arte întemeiate în primul rînd pe povestirea istorisită în tablou. Astăzi sîntem atît de departe de « pictura programatică », şi atît de înclinaţi să consR derăm într-un tablou doar «lucrul pictat », încît tot ce este anecdotă ni se pare aproape de neînţeles. Pentru romantici, fondul comun din legende, din Mărchen, din poemele populare era un bun al tuturor, al analfabeţilor care le receptau pe cale orală, ca şi a rafinaţilor. Pentru noi, cărora ne vine greu să repunem cutare sau cutare episod în contextul său narativ – *împăratul Sfîntul Martin* (Viena) sau *Cavalcada lui Kuno von Falkenstein* (Leipzig), de Moritz von Schwind – esenţial rămîne tabloul în sine. I s-a reproşat cu ironie lui Richter că nu toate calităţile sale picturale sînt pe potriva bunelor sale sentimente, în realitate, atunci cînd îi studiem pe romantici, şi mai cu seamă pe cei germani, trebuie

să modificăm felul nostru de-a vedea pictura. într-adevăr, pentru ei, pictura nu-i decît un mijloc, nu un scop în sine; maniera de-a spune are mai puţină importanţă decît ceea ce se spune. De aceea nu s-au îngrijit prea deseori de reînnoirea artei de a picta, socotind că ceea ce fusese destul de bun pentru Dürer, Altdorfer, Cranach sau Grünewald, rămîne destul de bun şi pentru ei; acest fel de-a vedea, în opoziţie cu dorinţa de noutate cu orice preţ, se justifică din punctul lor de vedere, şi explică în acelaşi timp de ce Goethe le reproşa că sînt destul de moderni, pentru gustul lui.

Prin predilecţia lor pentru anecdotă, Schwind şi Richter rămîn nişte « peisagişti », dar de îndată ce e vorba să facă înţelese muzicalitatea unui peisaj, frumuseţea suplă şi profundă a culorii, ei dovedesc o inspiraţie generoasă şi sinceră, care, la amîndoi, atinge o bogăţie orchestrală comparabilă celei dintr-o simfonie de Schumann



sau dintr-o uvertură de Weber. Sînt deopotrivă poeţi, muzicieni şi pictori, căci pun la unison talentul povestitorului, geniul pictorului şi sensibilitatea pentru muzică, iar aceasta face să răsune armoniile sale din adîncul pădurilor şi al apelor.

Artiştii romantici care sînt în primul rînd şi aproape exclusiv ilustratori, contele Franz von Pocci, un caricaturist foarte preţuit de ziare, maestru de ceremonii la curtea din Bavaria şi mare iubitor de basme şi romane cavalereşti, hamburghezul Otto Speckter, celebru pentru ilustraţiile sale la povestirile cu animale şi considerat, ca desenator de vignete, egalul lui Richter, Ludwig von Maydell, prieten cu Richter, pictor de retabluri religioase mai puţin cunoscute decît desenele sale, Eugène Napoleon Neureuther, care a asistat la revoluţia din 1830 la Paris şi a condus manufactura de porţelanuri de la Nymphen- burg, au folosit cu aceleaşi rezultate fericite gravura pe lemn, ce-şi păstra titlurile de nobleţe din Evul Mediu, şi litografia ajunsă la modă datorită lui Senefelder şi foarte larg răspîndită, imediat după inventarea ei, în lumea romantică pentru care această tehnică nouă a devenit un mijloc de expresie inedit,

utilizat cu aceeaşi strălucire atît în Franţa cît şi în Germania. Un loc, printre ilustratorii de poveşti, i se cuvine şi unui poet, acel Clemens Brentano, despre a cărui pasiune pentru desen, împărtăşită şi de sora lui, Bettina, am vorbit în cartea mea despre *Germania romantică.* Dorind să-şi ilustreze singur cărţile şi mai ales cea care poartă titlul *Romanţele Rozariului*, el devenise elevul lui Schinkel şi discipolul lui Runge. Cînd nu dorea să fie reproduse propriile sale desene, îndruma personal munca ilustratorului, şi a vegheat cu deosebită grijă ca fratele său Franz împreună cu Fellner, care se apucaseră să graveze o suită de planşe pentru *Dureroasele Patimi* ale călugăriţei vizionare Catherine Emmerich, să reproducă întocmai viziunea acesteia. Brentano a mai compus şi o serie de crochiuri pitoreşti şi ironice pentru
*Gazeta Schimnicilor (Einsiedlerzeitung)* una dintre cele mai importante şi caracteristice reviste romantice.

Amintirea nostalgică a Evului Mediu, comună tuturor acestor pictori, care i-a făcut să îndrăgească atît laturile eroice ale cavalerismului cît şi simplitatea umilă a vieţii oamenilor de rînd de la oraşe şi sate, dădea farmec pînă şi unor aspecte vulgare şi chiar ridicole; rezulta de aici un anumit tip de realism poetic specific germanilor şi nu prea frecvent la romanticii din alte ţări, care nu puteau resimţi aceeaşi înduioşare pentru vechile oraşe răsucite în ele însele, înţesate de clopotniţe de biserici şi de turnuri de primării, pentru că acest viguros pitoresc «gotic», ce supravieţuia în atîtea orăşele germane, dispăruse în general din oraşele franceze din cauza «înfrumuseţărilor » urbanistice, a stricăciunilor provocate de războaie şi de revoluţii, şi pentru că romantismul francez excludea din concepţia sa orice simpatie pentru viaţa familiară şi virtuţile burgheze în favoarea eroismului, a tragicului, a paroxisticului şi a *excesivului.*

Alfred Rethel, istoriograf al ceremoniilor carolingiene, pictor de istorie dramatică, stăpînit de obsesia morţii care îi va dicta la lumina revoluţionară a anului 1848 un *Dans Macabru* ce

politizează temele obişnuite ale vechilor xilo- grafii colportate de vînzătorii ambulanţi, a murit nebun la vîrsta de patruzeci şi trei de ani, chiar din pricina acestui dezechilibru care îl face să basculeze între un exces de dramatism şi de bizarerie; stilul Biedermeier era în multe cazuri contraponderea necesară la vehemenţa vizionară care se supunea bucuros demonilor săi, şi un artist sau un poet german nu considera că traiul burghez este o ruşine şi ar vădi chiar o inapti- tudine la artă, aşa cum proclamau cei din grupul Jeune France.

Vienezul Edward von Steinle a fost unul dintre acei pictori romantici care au realizat acest echilibru spontan, şi fără renunţări. Fusese prietenul lui Schubert şi al lui Kupelwieser, 322

apoi petrecuse optsprezece ani la Roma alături de nazareeni. A participat la decorarea salonului Brentano din casa consilierului Von Guaita, şi a desenat o serie de hors-texte pentru *Viaţa Fecioarei Maria* scrisă de sora Emmerich. Un loc însemnat printre subiectele preferate îl ocupă studentul călător, iar basmele care îl încîntă mai mult sînt cele unde ingenuitatea sentimen- telor şi-a ideilor Evului Mediu se manifestă în graţia picantă prietenoasă cu care povesteşte *Albă ca Zăpada* şi *Frumoasa din pădurea adormită.* în cazul altor artişti, realismul poetic al vieţii cotidiene domină amintirea melancolică a virtuţilor eroice de altădată. Ceea ce se reţine de preferinţă din această viaţă medievală pentru a fi îndrăgit atît în prezent cît şi în trecut, sînt virtuţile domestice, simplitatea moravurilor şi a purtărilor, inocenţa inimii şi-a simţurilor, credinţa de nezdruncinat într-un creştinism peste care n-au suflat încă vijeliile Reformei. O reacţi- une deschisă împotriva spiritului secolului al XVIII- lea accentuează ataşamentul manifest pentru această modestie burgheză, mulţumită de soarta ei. Tot ce se asociază ideii de rococo, o licenţă morală dusă pînă la libertinaj şi perversitate, scepticismul şi ateismul, groapa care se cască din ce în ce mai adînc între poporul muncitor şi suferind şi cei privilegiaţi, împinge inimile simţitoare spre acea concepţie a trecutului ce apare cu atît mai frumoasă şi

mai ispititoare cu cît acesta e mai depărtat. Bonomia vieneză a găsit în Erasmus Engert pe cel mai bun reprezentant al acestei alte feţe a romantismului, banalitatea iluminată de iubire şi de sensibilitatea poetică, din care se va prelungi pînă în pragul secolului al XX-lea un curent romantic prin sentiment şi realist prin expresie, curent ce va străbate realismul post-courbetian şi va fi reprezentat de Ilans Thoma, mort la vîrsta de optzeci şi patru de ani, în 1924. Tot un poet al realităţii este şi elveţianul Albert Welti, care reînvie legenda fantastică a munţilor şi pacea idilică a păşunilor alpestre.

Cînd ne gîndim la străduţele întortocheate ale vechiului oraş gotic, printre înaltele frontoane şubrede şi zidurile tremurătoare în dosul cărora ghicim întunericul grădinilor nocturne, cînd clarul de lună scaldă dughenele, firmele şi locuitorii burleşti ai acestor aşezări, ne gîndim numai- decît la caraghiosul şi înduioşătorul Carl Spitzweg. Acesta a împrumutat romantismului o faţă care, în momentele ei cele mai bune, nu-i nevrednică de un Jean-Paul, în ciuda stîngăciei dovedite de Spitzweg în elanurile sale lirice. Exista la el totuşi o parte considerabilă de ironie jean- pauliană, un mod afabil şi emoţionant de a-şi bate joc de sine însuşi, de-a nu prea lua în serios tot ce se povesteşte, probabil pentru a evita să dramatizeze nefericirile *Poetului sărac* (München) culcat într-o mansardă în care picură ploaia, sau figura prăfuită a şoarecelui de bibliotecă adîncit în bucoavnele sale şi neştiind nimic despre viaţă.

Nostalgia romantică poate lua, totuşi, şi alte forme decît aceea a unei întoarceri himerice spre un ev mediu eroic şi idilic ; dacă urmărirea exasperată a unui mit şi tentativa iluzorie de a trezi mitologiile adormite şi de a reînvia zeii morţi caracterizează spiritul romantic, tot în romantism trebuie să includem, sau cel puţin, din respect pentru o cronologie arbitrară de altminteri, căci romantismul nu se închide în date precise, în post-romantism, o seamă de pictori ca Anselm Feuerbach, Arnold Böcklin, Hans van Marées, care au încercat un alt tip de nostalgie : nostalgia

Antichităţii.
Această antichitate la care aspiră ei şi către care se întorc nu-i antichitatea esteticienilor sau a arheologilor. Fiecare om are Grecia visurilor sale ; cea a pictorilor n-are nimic comun cu antichitatea livrescă a savanţilor, ei înţelegînd mai bine Grecia poeţilor decît Grecia lui Win- ckelmann. Şi ce se ştia în fond, în epoca lui Winckelmann, despre o antichitate ce nu ajunsese la noi decît prin intermediul unor copii romane după originalele greceşti, originale care datau 324
la rîndul lor din clasicism şi din helenism, cele arhaice fiind încă necunoscute?
O dată cu declinul romantismului se conturează o reacţie ce se opune irealismului din Mărchen şi cere o artă conformă cu natura. Peisagiştii au arătat drumul care duce la realismul obiectiv – în măsura în care poţi să nu fii subiectiv în exprimarea şi chiar în contemplarea unui peisaj. Afirmînd superioritatea experienţei cotidiene şi a realităţii asupra viselor şi a născocirilor imaginaţiei, naturaliştii au instaurat o nouă estetică, estetica banalului cotidian care poate fi exaltat prin iubirea ce i-o poartă pictorul şi prin geniul cu care îl transformă într-o frumoasă operă de artă. Această divinizare a banalului reprezentată de Hans Thoma corespunde, în cazul lui Spitzweg, cu o eroizare a grotescului, or, dincoace şi dincolo, naturalismul îşi afirmă drepturile.
Aşa cum romantismul lui Schwind, al lui Richter,. al lui Pocci desăvîrşeşte acea idealizare, acea poetizare a realului pe care am constatat-o, postromantismul lui Feuerbach şi al lui Bocklin exprimă folosind limbajul naturalisimdui aspiraţia lor de-a reînvia şi de-a reactualiza miturile; tehnica tritonilor lui Bocklin şi-a eroinelor tragice ale lui Feuerbach este identică tehnicii lui Trubner sau a lui Leibl; chiar dacă ideologiile lor sînt antagonice, maniera de-a picta nu se deosebeşte prea mult. Ştim că Leibl îi reproşa lui Bocklin că reprezintă centauri pe care nu-i văzuse niciodată, în timp ce Bocklin, la rîndul său, îl plîngea pe bietul Leibl pentru că pictează cu atîta rîvnă nişte ţărănci pe care le vedea zilnic.
Feuerbach şi Bocklin ar fi fost probabil realişti dacă n-

ar fi fost îmboldiţi de propria lor nostalgie şi dacă imaginaţia lor nu ar fi urmărit nişte vise ce zburau departe de realitatea cotidiană. Reconstituirea cam teatrală a unui ev mediu iluzoriu şi comandat, cu care se mulţumiseră cîţiva romantici, nu mai era posibilă după ce avusese loc experienţa naturalistă; irealul trebuia tratat de acum înainte cu aceleaşi mijloace pe care le
folosea realismul, cu condiţia ca atmosfera reveriei să rămînă intactă, iar spiritul mitului să nu sufere de pe urma acestei coabitări cu nişte realităţi vulgare. Ambiţia lui Feuerbach şi a lui Böcklin a fost aceea de-a umple realul pînă la saturaţie cu iluzoriu şi de a îmbrăca visele în însăşi formele naturalismului, dar, din clipa cînd acest punct de plecare a fost depăşit, drumurile lor se despart. în timp ce pictorul *Insulei Morţilor* se aruncă în urmărirea unor viziuni de neatins, portretistul *Nannei* şi al *Medeei* însufleţeşte în adîncul său o Grecie de altădată pe care prin pasiune şi artă izbuteşte s-o actualizeze.

Cînd au văzut celebra compoziţie *Tritoni şi Nereide* (Basel), contemporanii lui Böcklin s-au indignat pentru ceea ce au numit ei grosolănia şi vulgaritatea realismului care se etala acolo şi au declarat că tabloul «miroase a peşte».

Un naturalist ar fi socotit foarte măgulitor acest omagiu adus valorilor olfactive ale picturii sale, dar pictorul din Basel căuta cu totul altceva. Adevărata lui ambiţie era aceea de-a crea o operă de artă care să fie în acelaşi timp imagine şi muzică, restituire exactă a unui fapt obiectiv şi suprarealizare literară. într-adevăr, el concilia o pasiune pentru poezie şi conţinutul «intelectual » al unui tablou cu o devoţiune absolută în faţa elementelor naturii: i se întîmpla, se spune, să rămînă în picioare în apă ore de-a rîndul, ascultînd cum vuiesc în jurul său valurile mării. Iubea, de asemenea, munţii Elveţiei natale, tulburători şi adeseori tragici, şi grafia limpede a colinelor toscane. Asculta armoniile naturii şi le încorpora în tablou asemenea unui muzician, devenind un mijlocitor între muzica lăuntrică a tabloului şi

aceea pe care trebuia s-o asculte privitorul în timp ce contempla formele pictate.

Astăzi, Böcklin este acuzat de «literaturizare» şi i se reproşează dragostea exagerată pentru « subiect », cînd, pe vremuri, era acuzat pentru realismul său; de fapt, el aspiră să reconcilieze visul cu realul, să ducă natura pînă în starea de



mit, şi simţim în opera lui nostalgia unei Grecii în care oamenii ghiceau cît se poate de firesc în forţele naturii prezenţa zeilor. El suferea că trăieşte într-o epocă ce nu mai crede în zei şi nu mai vede sacralul încorporat în substanţa materială a lucrurilor.

Captarea unei frumuseţi eliberate de-o localizare în spaţiu şi timp, transportarea fenomenului prezent într-un fel de absolut atemporal şi eterni-zarea lui în manifestarea nemuritoare a simbolului şi-a mitului sînt ţelurile la care năzuia Bocklin, după romanticii autentici, mai cu seamă în tablourile ce constituie variaţiuni pe aceeaşi temă. Reluarea în repetate rînduri a unor subiecte preferate ca *Insula Morţilor*, *Călătoria de nuntă în Italia*, *Casă părăsită pe ţărmul mării* se explică prin faptul că aceste subiecte aveau pentru el o semnificaţie pe care se străduia s-o elucideze modificînd organizarea elementelor din tablou sau schimbînd atmosfera acestuia. El pare să urmărească astfel ceva impalpabil şi care îi scapă, o desăvîrşire ce se ascunde şi seamănă astfel cu un muzician care încearcă să prindă şi să reproducă nişte sunete auzite de departe sau în vis.

înţelegem cît ar fi de absurd să vedem în pictorul *Oraşului asediat* de la Düsseldorf, al *Ciumei* de la Basel un realism pur, în ciuda importanţei pe care o acordă valorilor tactile şi – cum am spus – olfactive. Prin aceasta, Bocklin se dovedeşte pe drept cuvînt compatriotul şi moştenitorul pictorilor lancieri din Elveţia, inspiraţi şi ei de un naturalism viguros dar larg deschis viselor, fanteziei, neliniştilor care sugerează metamorfozelor lor fantastice. Natura dobîndind starea de mit şi supranaturalizîndu-se datorită intensităţii

culorii şi-a materiei, saturîndu-se cu o vitalitate debordantă, chemînd pe Dumnezeu care o va locui, devenind panică şi transformîndu-se în Pan el însuşi, forţele elementare, la rîndul lor, devin forme. Astfel, în tablourile sale, aceste forţe nu sînt niciodată nişte entităţi literare sau 327 nişte convenţii de stil. Prometeul său e un autentic

gigant culcat pe muntele pe care îl acoperă cu tot trupul, vuietul mării se preschimbă, fără a ne uimi, într-un trup de femeie, căci femeia aparţine aceleiaşi esenţe ca şi valul, iar printre ramurile înalte ale pădurilor sacre trece duhul Nemuritorilor despre care, ca şi Hölderlin, Böcklin ştie că se află acolo.

Böcklin nu divinizează idealizînd ci, dimpotrivă, ducînd materia obiectului la realitatea lui cea mai carnală. El determină zeul să pogoare în carne, în loc să spiritualizeze carnea pentru a-i înlesni ascensiunea spre empireu: aceasta era, gîndea el, religiozitatea grecilor, şi aceasta a fost şi maniera sa de-a fi grec, într-un secol în care realismul desconsidera spiritul şi divinul. Faptul că acest divin se întruchipează uneori în opera lui Böcklin sub un strat gros de carne – oricît de frumoasă ar fi ea. . . prin care lumina spirituală riscă să nu mai răzbată, constituie o primejdie de care n-a scăpat întotdeauna.

Tot aşa cum Böcklin se înrădăcinase mai adînc în Italia, datorită căsătoriei sale cu o tînără romană, Angela Pascucci, Anselm Feuerbach va intra în comunicare cu antichitatea prin mijlocirea frumoasei Nanna Risi, pe care a pictat-o atît de des încît nu mai putem despărţi splendoarea ei brună şi visătoare de Medeea şi de toate eroinele greceşti şi romane pe care le-a imaginat. Feuerbach şi Böcklin nu sînt nişte romantici întîrziaţi care înfloresc în celelalte ţări, în Anglia sau în Franţa, dar ei nu împărtăşesc acel dispreţ faţă de trup, acea neîncredere faţă de carne, acea voinţă de dematerializare a unei arte ce bănuieşte cît de înlănţuită de realitatea materială este voluptatea trupurilor.

Ca şi pictorul Tritonilor şi al Nereidelor, Feuerbach

resimte foarte puternic atracţia cărnii şi, asemenea lui, proiectează această atracţie departe de Germania wilhelmiană, prea prozaică şi degradată de cultul exclusiv al prosperităţii industriale. El se refugiază în aceeaşi Grecie în care Böcklin s-a întîlnit cu Ulisse şi Calypso, o Grecie făcută din vis şi realitate, tot aşa cum romanticii 328
din generaţia precedentă se sprijineau pe legende şi basme pentru a scăpa de vulgaritatea epocii lor. Această Grecie seamănă cu cea a lui Heinse, cu Cycladele din romanul *Hyperion* de Hölderlin, căci nu pretinde să pastişeze Grecia antică şi nici să compună o reconstituire arheologică, ci s-o regăsească în viaţa ei imediată, cîmpenească idilică, populară, neschimbată, – exceptînd costumele, dacă e cazul 1 – din epoca păgînă.

Evadarea propriu-zis romantică, medievală în cazul atîtor neogotici francezi, germani, englezi, rămîne esenţial helenică în cazul acestor trei, şi cei mai de seamă postromantici germani, Hans von Marées alătuiîndu-se lui Böcklin silui Feuerbach, care, din punct de vedere estetic, moral şi ori de cîte ori este posibil şi din punct de vedere material, au fugit spre Mediterana. Ei nu erau atraşi în Grecia şi în Italia nici de dragostea lor pentru arta italienească, nici de sentimentul religios care îi însufleţea pe nazareeni, ci mai degrabă de-o nevoie fizică, o atracţie carnală, o necesitate organică, temperamentală. Sufletul lor urmează totuşi trupul, dacă nu l-a precedat cumva, ei izbutind să cunoască din antichitate ceva ignorat de arheologi şi de erudiţi, acel mod panteist de a intra în comunicare cu natura dincolo tocmai de orice gen de literatură şi aproape în acelaşi fel animalic cu care Böcklin îşi mîngîia făpturile marine acoperite de alge vîscoase, îmbibate de sare, cu mădularele sprintene şi mirosuri violente.

Feuerbach e tot atît de senzual, dar mai puţin organic, şi regăseşte mai repede vechile drumuri ale tragediei antice. în cazul lui Ilans von Marées, cunoscut de Böcklin la Florenţa, e vorba de un alt mod de evadare, al cărei ţel e mai puţin precis, mai anevoie de localizat în timp şi în spaţiu. Pădurea lui e încă pădurea legendelor şi a poveştilor, ca şi aceea a lui Friedrich,

dar ea se depersonalizează, tinde să devină un decor confuz, un soi de fond sonor. În felul acesta este mult mai mitică decît pădurea lui Altdorfer sau a lui Carus: nu mai recunoşti în ea nici brazii germanici nici chiparoşii toscani sau măslinii greceşti; ea devine acea lume nedeterminată a psihologiei abisale în care se adăpostesc spaimele cele mai intime, dar fără să pună totuşi în calea lui Marees vreo ameninţare sau vreo primejdie.

Cavalerii, care ar putea fi nişte cavaleri medievali sau nişte spartani, străbat aceşti codri fără vîrstă şi în afara vîrstelor; femei goale, cea care îi rătăceşte pe călătorii nesăbuiţi în labirintul pădurilor, sau florentinele unui *Decameron* crepuscular, sau duhurile elementare ale singularităţii, îşi continuă aici reveria milenară, lingă izvoarele fermecate, în tovărăşia unor jivine ce sînt poate nişte oameni vrăjiţi.

Aşa se încheie romantismul în ultima scăpare a unui sentiment panic pe care îl simţim şi în peisajele lui Giovanni Segantini, faţă în faţă cu divinităţile gheţarilor din Mallogia, unde plecase să-şi supravieţuiască şi să moară.

*

Dar mai există şi altă formă de nostalgie, mai intensă şi mai complexă decît cea care visa reînvierea Evului Mediu sau a Antichităţii, întreg romantismul german e străbătut de aspiraţia pasionată de-a regăsi, dincolo de spaţiu şi timp, *o lume pierdută*, o lume care n-a existat poate niciodată decît în imaginaţia oamenilor: faimoasa *vîrstă de aur* cîntată de poeţi şi dorită de atîţia poeţi şi povestitori aspirînd să ajungă la « Casa tatălui», Djinistanul sugerat de basmele orientale, de care romanticii sînt foarte îndrăgostiţi, sau Atlantisul, care nu mai este insula cufundată a lui Platon, ci un continent fermecat şi încă viu, un tărîm feeric al cărui drum este mereu căutat de Nostalgie.

Fie că se numeşte Djinistan, fie AtJantis, fie Casa Tatălui, această ţintă miraculoasă spre care au pornit neobosiţi' mulţi poeţi este lumea originară, tărîmul locuit de copiii pe cale de-a se naşte şi care trăiesc acolo neprihăniţi şi feri- citi. A ajunge la această lume a copilăriei, a redeveni copil pentru a pătrunde iar acolo devine aşadar idealul poeţilor romantici care, cu

toţii, exaltă, idealizează şi divinizează chiar cu o emoţionantă unanimitate copilăria. Cum pe măsură ce cresc, copiii uită treptat minunăţiile lumii din care vin şi pierd, în cele din urmă, orice amintire despre ea, noi trebuie să recreem în noi înşine această stare miraculoasă pentru a regăsi contactul cu universul fermecat din care venim şi unde urmează să ne întoarcem. De aceea, întreaga literatură romantică este iluminată de magia copilăriei care se confundă cu vîrsta de aur. Cel puţin aşa a interpretat-o Philipp Otto Runge, acel pictor atît de mare, atît de emoţionant şi atît de reprezentativ pentru romantismul cel mai interior cu putinţă. Inocenţa lui radioasă se exprimă în simboluri savante şi într-un limbaj pictural ermetic, a cărui cheie trebuie s-o deţinem pentru a înţelege elementele. « Elementele, spunea Runge, sînt şi în noi, şi totul poate şi trebuie să ţîşnească din fiinţa noastră cea mai adîncă». Acest limbaj mistic care este pictura are drept scop descoperirea formelor, a semnelor prin care se vor comunica Elementele. « încă din tinereţe, am aspirat întotdeauna să găsesc cuvintele sau semnele, sau indiferent ce, prin care aş putea face perceptibil celorlalţi ceea ce se mişcă în mine din afară înăuntru şi dinăuntru în afară în cele mai frumoase ceasuri ale mele, cu o intensitate calmă, şi care reprezintă simţirea mea cea mai intimă. întotdeauna am gîndit în mine însumi astfel: de vreme ce nimeni nu se interesează în mod deosebit de sentimentele tale, înseamnă că celălalt trebuie să posede şi el sentimente în sinea lui. Şi dacă unul ar putea s-o spună celuilalt, în aşa fel încît să le simtă identic, ar fi ca şi cum ne-am strînge mîna, ca şi cum ne-am privi în ochi. Acest gînd mi se părea mult mai important decît toate ştiinţele atît de greu dobîn- dite, şi ajungeam astfel la convingerea că ştiinţele şi arta nu sînt în realitate decît unul şi acelaşi lucru ».

Ambiţia lui Runge a. fost aceea de-a atinge cu mijloace pur picturale o expresie comparabilă celei folosite de muzică, şi visul vieţii sale era realizarea operei de artă totală, în care contemplarea picturii ar fi legată de audiţia unor simfonii, a unor coruri, a unor poeme, nu pentru că pictura n-ar putea să-şi ajungă sieşi, ci pentru că efectul ei trebuie să

devină astfel mai intens de vreme ce era întărit de un poem sau de o muzică exprimînd aceeaşi emoţie. Era o ambiţie himerică, dar se întemeia pe o idee comună întregului romantism, aceea a uniunii strînse dintre diferitele arte.

« Doar mijloacele de expresie se schimbă», spunea Schumann.

Originar, ca şi Friedrich, din acea Germanie de nord a cărei natură şi climat înlesnesc reveria, intimitatea cu supranaturalul, şi ale cărei pîcle şi nori şterg orice hotar vădit între real şi ireal, Philipp Otto Runge s-a născut la 23 iulie 1777, în orăşelul Wolgast, din Pomerania. Părinţii săi erau negustori înstăriţi, evlavioşi, pătrunşi de cel mai riguros simţ al datoriei. Era al nouălea din unsprezece copii. Vioi, sensibil, plin de fantezie, marea lui plăcere era să se aşeze alături de mama lui şi să decupeze siluete.

Arta siluetei e una din trăsăturile cele mai curioase şi mai puţin studiate ce caracterizează sfîr- şitul secolului al XVIII-lea. Ea a reuşit să devină o modă, un fel de joc de societate chiar, în care se afirmau strălucit iscusinţa degetelor, fineţea observaţiei, bogăţia fanteziei, dar acest «joc» trebuie considerat ca un fenomen estetic semnificativ pentru o epocă în care umbra începe să joace un rol capital în neliniştea acelui moment de trecere, cînd rococoul se îngînă cu romantismul. Omul care şi-a pierdut, sau şi-a vîndut umbra, e una dintre temele cele mai caracteristice ale neliniştii romantice, umbra fiind sau dublul lui, sau principiul însuşi al vieţii. Poveştile cu umbre la Hoffmann, Chamisso ori Ander- sen sînt încărcate întotdeauna cu un simbol profund, şi foarfecele cu care diavolul retează umbra lui Peter Schlemihl nu sînt decît demoni- 332

acizarea uneltei nevinovate cu care artiştii ce confecţionează siluete taie figuri graţioase din hîrtie neagră.

Micul Runge moştenise acest talent de la mama lui, care era deosebit de îndemînatică, şi nu-i exclus ca printre nenumăratele siluete executate de Runge, majoritatea aflîndu-se la Kunsthalle din

Hamburg, la Liibeck, la Stettin şi la Halle, să existe şi cîteva figurine născute din degetele sprintene ale doamnei Runge. Toată viaţa, pictorul s-a ocupat – naş spune: amuzat, căci pentru el asta era o altă formă de creaţie artistică –, făcînd asemenea decupaje, unele dintre ele pline de mister şi de frumuseţe. Cei care l-au văzut adîncit în această activitate, s-au minunat de graţia magică cu care se formau figurile sale. Goethe, căruia îi trimisese mai multe siluete de flori, se mira de atîta îndemînare şi spunea că foarfecele lui sînt o prelungire a degetelor. Ar fi o mare greşeală să neglijăm decupajele atunci cînd studiem opera lui Runge, căci ele erau ce-i drept un mod diferit de expresie al picturii, dar tot atît de necesar. Această frumuseţe fermecată captivează în siluetele pe care le făcea, spun contemporanii, în clipele sale de destindere voioasă, fără a se opri din vorbă, cu o repeziciune extraordinară şi cu o siguranţă fără greş, relevînd un aspect, şi nu cel mai neînsemnat, al personalităţii sale emoţionante. Ultimele siluete ale lui Runge, reprezentînd numai flori, restituie însăşi respiraţia plantei şi adaogă unei exactităţi botanice extraordinare – o viaţă interioară, numai graţie profilului decupat.

Acest dar şi acest talent nu erau deajuns, totuşi, pentru ca părinţii lui Runge să recunoască în fiul lor o vocaţie de artist. Era un lucru hotăr t ca, la momentul potrivit, asemenea fraţilor săi, tî- nărul Philipp Otto să intre într-o casă de comerţ, sau într-o bancă, sau în biroul unui armator, iar cînd a împlinit optsprezece ard, a fost trimis la fratele său Daniel, la Hamburg, pentru a se iniţia, împreună cu acesta, în tainele afa- 333 cerilor. Daniel este un om cultivat şi apucase să stabilească relaţii cu o seamă de pictori şi scriitcri cărora, fireşte, le prezintă pe fratele său imediat după instaurarea acestuia în vechiul oraş hanseatic. în sfîrşit, Hamburgul are tradiţii şi colecţii de artă care ii dezvăluie lui Philipp Runge un întreg univers necunoscut în oraşul natal. Printre prietenii lui Daniel se numără doi tineri, Perthes şi Besse, care, pentru moment, se mulţumesc să

deschidă o librărie, dar vor deveni cu- rînd editori renumiţi. De multă vreme, lumea din toată Germania de nord citeşte cu pasiune acel periodic ciudat jumătate revistă literară şi jumătate almanah popular, aşa-numitul *Wands- becker Bote*, redactat de poetul Matthias Clau- dius.

Acest om, una dintre cele mai ciudate figuri din prima perioadă romantică, trăia retras în orăşelul Wandsbeck, unde scria pentru oamenii de rînd aproape analfabeţi, acel «mesager» plin de versuri umoristice, de cugetări evlavioase, de proverbe populare, ce obţinuse un foarte mare succes. El întreţinuse relaţii cu Lessing, Wieland, Goethe, Matthison Kant, Schiller, Jacobi, Wil- helm von Humboldt. Amestecul de înaltă spiritualitate şi de bonomie foarte terestră, de prozaism şi de poezie care alcătuia viaţa şi opera lui Claudius răspundea, în Germania de nord, acelei combinaţii singulare de obiceiuri burgheze şi geniu vizionar ce proiecta într-o lumină atît de stranie fizionomia bavarezului Jean Paul.

Oare Philipp Otto are o vocaţie de poet sau de pictor? Nici el nu ştie încă, dar un lucru e sigur, că nu dovedeşte aptitudini deosebite pentru comerţ, în ciuda bunăvoinţei cu care îl asistă pe fratele său Daniel. Dacă ar fi cu putinţă să împace afacerile cu arta, poate că ar accepta să nu părăsească biroul şi tejgheaua, dar o chemare irezistibilă se face auzită şi nu poate rămîne surd la ea. Şi pentru că părinţii privesc cu neîncredere şi dispreţ cariera primejdioasă de artist, îi va destăinui lui Daniel ambiţiile sale, şi-i va cere îngăduinţa de-a lua lecţii de pictură, căci 334 decupajul siluetelor nu mai satisface acum imboldul năvalnic al aspiraţiilor lui.

Cum Daniel garantează autenticitatea fratelui său şi se angajează să se îngrijească de el, lucru pe care îl va face ani îndelungaţi cu o generozitate tăcută şi neobosită, chiar în perioadele cînd propriile sale afaceri îi dau multe griji, autorizaţia mult aşteptată vine în cele din urmă, şi Philipp Otto urmează cu sîrguinţă lecţiile unui elev al lui Mengs, Hardorf, care îl învaţă să deseneze cu dibăcie portrete în cretă, dar

nu-i în stare să ofere o hrană mai substanţială dorinţei sale de-a învăţa. Cum la Hamburg nu există nici o şcoală de belle-arte, Daniel intervine încă o dată pentru ca tînărul său frate să obţină îngăduinţa de-a pleca la Copenhaga, unde Academia la care fusese elev şi Friedrich atrăgea toate talentele tinere din Germania de nord, Danemarca şi ţările scandinave.

Aici Runge îi regăseşte pe artiştii care, cu puţini ani în urmă, fuseseră maeştrii lui Friedrich, Abilgaard şi Juel, şi care, aşa cum spune un istoric al romantismului, «păstraseră şi apăraseră în clasicism tradiţiile barocului».

Asemenea lui Friedrich, din nou, el urmează, mai mult decît lecţiile profesorilor care nu prea sînt în stare să-i hrănească sufletul, exemplul marilor pictori olandezi din secolul al XVII-lea, al lui Rembrandt mai ales, care îi revelează peisajul spiritual. Încă destul de eclectic, Runge se lasă furat de precizia viguroasă a desenelor lui Flaxmann şi pătrunde astfel în lumea mitologiei păgîne, a perfecţiunii helenice, supunîndu-se «propagandei clasicizante» susţinute la Weimar de Goethe şi de revista sa *Propyläen.* Hărţuit între aceste ispite antagonice, foarte nordic prin caracter şi temperament, grecizat în mod artificial, Runge concurează la premiul Prietenilor Artei de la Weimar cu o compoziţie inspirată de moartea lui Ahile.

După cei trei ani petrecuţi la Copenhaga, pe care îi va socoti cei mai preţioşi din viaţa lui. se întoarce în Pomerania şi îl vizitează pe Caspar

David Friedrich ín óráséiul maritim Greifswald. Sîntem în 1801. Friedrich nu a pictat înGă decît nişte sepia ce vestesc, e adevărat, marile sale peisaje tragice, dar Runge se vindecă numaidecît, văzîndu-le, de clasicismul său artificial, şi, urmînd sfatului pictorul, pleacă la Dresda. Acolo, ca şi la Copenhaga, nu găseşte nişte adevăraţi maeştri. Va progresa singur, în cursul unor experienţe lungi şi chinuitoare, iar cele mai folositoare învăţăminte le va obţine la Galeria de pictură şi la Hof- kirche, unde prietenul său Ludwig Berger, compozitorul, îl duce să asculte muzică religioasă. Hasse şi Naumann aduseseră în capitala saxonă gustul marilor oratorii italieneşti, şi romanticii germani,

fie că aceasta se întîmpla la biserică sau la concertele date de contele Finkel- stein se vor forma în muzica lui Palestrina, a lui Leo, a lui Durante, a lui Vivaldi, adică a marilor maeştri baroci care le vor stimula puternic imaginaţia şi fantezia. Dacă în Galeria de pictură triumfă Renaşterea, cu Rafael şi Correggio, la Hofkirche ascultătorii sînt cuceriţi de fastuoasele cortegii de imagini patetice ale barocului. Geniul romantic german, că este vorba de pictori, Friedrich şi Runge, de exemplu, de poeţi, Tieck şi Kleist mai ales, în sfîrşit de muzicieni ca Schumann, a urmat şcoala barocului meridional, prin intermediul melomanilor saxoni şi al concertelor acestora. Şi iată că, pentru a întregi influenţa pe care o exercită asupra sa muzica, lui Philipp Otto Runge îi pică în mîini ultimul roman al lui Tieck, *Franz Sternbalds Wanderun- gen*, a cărui lectură va rămîne o dată dintre cele mai importante din viaţa sa, şi punctul de pornire al adevăratei sale cariere. *Călătoriile lui Franz Sternbald* conţineau tot ce trebuie pentru a captiva o imaginaţie atît de vie şi de mlădioasă ca cea a lui Runge. Eroul e un pictor; Eichendorff, Möricke şi mulţi alţi scriitori romantici vor alege tot pictori ca personaje principale în cărţile lor, dar în 1800, aceasta era o noutate seducătoare. în plus, Franz Sternbald trăia pe vremea lui Albrecht Dürer, în acea lume **336**
fermecată a Evului Mediu în pragul Renaşterii; călătorea pe jos, cu lăuta pe umăr şi carnetul de crochiuri în buzunar, cîntînd în ecourile codrilor şi ale torentelor, ceea ce era, de asemenea, o noutate. în ciuda dragostei sale de natură, în ciuda exemplului dat de Rousseau, secolul al XVIII-lea rămăsese foarte citadin. Odată cu romantismul începe poezia lungilor călătorii pe jos, prin păduri şi peste cîmpuri, a plecărilor pline de încîntare dis-de-dimineaţă, prin ceţurile zorilor, a sosirii în cine ştie ce sătuc somnoros şi pitoresc, a nopţilor scăldate de lună într-o grădină de han, înmiresmată de mălini şi caprifoi. *Wandereise* devine o temă inepuizabilă a poeziei, şi geniul lui Morike şi al lui Eichendorff o vor înnoi mereu, cu ajutorul unor compozitori de *lieder* ca Schumann,

Schubert, Brahms sau Hugo Wolf; în aceste « cîntece de călător», sufletul german şi-a găsit una dintre cele mai frumoase şi mai emoţionante expresii, ilustrată, de altminteri, cu aceeaşi pasiune, de pictori.

Călătoria pe jos, peste munţi şi văi, era o tradiţie germană încă din epoca Minnesăngerilor, care umblau cîntînd din castel în castel, a calfelor de artizani care îşi învăţau meşteşugul din atelier în atelier, a studenţilor vagabonzi, vaganţii, care îşi creaseră chiar şi o poezie, amestecînd o latinească stîlcită cu jargonul burlesc al universitarilor şi al haimanalelor; romantismul a readus la modă această tradiţie şi a pus-o în loc de cinste mai ales în artă. Comuniunea pasionantă cu natura, descoperirea Evului Mediu, gustul surprizelor şi al aventurilor, toate acestea se contopeau în admirabilul roman al lui Tieck, pe care şi azi îl citim cu atîta plăcere, cu o concepţie de viaţă liberă, independentă de constrîngerile sociale şi prejudecăţile burgheze şi cu o idee încă nesigură dar totuşi pasionantă despre estetica medievală, uitată şi dispreţuită de clasicii Aufklă- rung-ului.

Franz Sternbald îl lecuieşte pe Runge de pasiunea lui trecătoare pentru helenism; temperament excesiv, tînărul pictor a declarat război clasicis- inului goethean susţinut de *Propyläen*. Şi pentru că, în romanul lui Tieck, creştinismul medieval îşi desfăşura toată pompa emoţionantă şi spiritualitatea înduioşătoare, Runge arde tot ce adorase. « Nu mai sîntem greci», îi va scrie el lui Tieck, propunîndu-i să întemeieze împreună o artă creştină. Dar în gîndirea lui Runge, o artă creştină nu înseamnă, ca pentru nazareeni, o pictură ce reia temele religioase ale Evului Mediu, ale Renaşterii sau ale Barocului. Asemenea pictură religioasă ocupă un loc unic în opera lui Runge, care are o concepţie mult mai largă despre creştinism; o artă creştină înseamnă pentru el o artă în care omul va regăsi plenitudinea armoniei sale cu Divinitatea, printr-o uniune şi mai strînsă cu natura. Acest punct de vedere e foarte apropiat de acela al lui Novalis şi al Filozofilor Naturii.

Trebuie să vedem în acest naturism o înviere a panteismului? Poate, şi tocmai asta îl neliniştea pe Goethe, care se temea de confuzie în idei şi în sentimente. în orice caz, n-avea nimic comun cu

păgînismul elen aşa cum fusese el admis de clasicii de la Weimar, ci se lega mai mult de acela al presocraticilor Heraclit, Empedocle, Anaxa- gora, foarte aproximativ cunoscuţi pe vremea aceea, dar cărora un poet stăpînit de presimţiri ca Hölderlin le ghicea vigoarea mocnită în Grecia viselor sale, ce nu-i în realitate nici Grecia lui Winckelmann, care nu cunoscuse de fapt, decît nişte copii romane după originalele greceşti, şi nimic din epoca arhaică, nici Grecia filoelenilor în rîndurile cărora avea să lupte Byron, ci Grecia originilor obscure, tot atît de deosebită de cea a lui Polignot şi-a lui Praxitele pe cît de depăr- tată era Germania lui Klopstock de cea a lui Wolfram von Eschenbach şi-a lui Walther von der Vogelweide.

Panteismul lui Runge era solicitat mai mult de ideile estetice ale lui Tieck, aşa cum erau expuse în *Franz Sternbald* şi, mai ales, aşa cum le-a dezvoltat poetul în cursul unor îndelungate convorbiri cu prilejul întîlnirii lor la Dresda, în 1801,

cînd între cei doi s-a născut o prietenie înflăcărată, pornită din simpatia firească a poetului pentru frumosul tînăr cu privirea luminoasă. «Un pios, un june celest...» va scrie Arndt vorbindu-i despre Runge prietenei sale Charlotte von Kat- her. « Junele celest» tocmai se îndrăgostise de o fată de cincisprezece ani, Pauline Bossange, care peste cîţiva ani va deveni soţia sa. El trăieşte acea stare afectivă în care entuziasmul prieteniei se contopeşte bucuros cu entuziasmul iubirii. Tieck, la rîndul său, revarsă asupra pictorului afecţiunea pe care i-o închinase odinioară lui Novalis, şi care rămăsese fără obiect după moartea acestuia. L-a pus pe noul lui prieten să citească *Elanurile unui călugăr îndrăgostit* de artă de Wackenroder şi *Fanteziile despre artă* pe care le publicase după moartea acestuia. Intimitatea intelectuală şi comunitatea de gînduri dintre Tieck şi Wackenroder erau atît de adînci încît adeseori e greu de stabilit ce îi aparţine unuia sau celuilalt în aceste *Fantezii* născute din pasionatele lor convorbiri. Golul sufletesc de care suferea autorul lui Sternbald după dispariţia celor doi prieteni ai săi, Wackenroder murind şi el în 1798, la vîrsta de 28 de ani, avea să-l apropie de Runge, căruia i-a inspirat noţiunea de peisaj absolut, noţiune exprimată în altă manieră de Friedrich, şi care, la pictorul *Momentelor zilei (Tageszeiten),* spre deosebire de ceea ce se petrece în cazul maestrului de la Greifswald, nu izbuteşte să se lipsească de personaje.

La Copenhaga şi la Dresda, Runge învăţase mai ales arta portretului; desenele în cretă, într-o tehnică foarte preţuită de maestrul său Graff, sînt de-o remarcabilă vigoare şi uluitor de vii. Economia de mijloace adaogă vivacităţii halucinante a privirilor (vezi portretul fratelui său Karl Hermann, la Muzeul din Stettin[1]) o ştiinţă a modelajului şi o îndemînare de a colora chiar în monocromie care prevesteşte marile portrete din anii următori, *Noi trei.* . ., de exemplu, înfă-

 [1] Actualul Sczeczin din R. P. Polonă (N. trad.)

ţişîndu-l împreună cu soţia şi cu fratele său Daniel, portret distrus în 1931. Runge va picta bucuros portrete, dar imaginea reală, obiectivă, individuală constrînge imaginaţia sa şi îi limitează fantezia. În peisajul absolut, aşa cum îl va practica el mai tîrziu, figurinele nu sînt decît nişte elemente ale tabloului, au aceeaşi importanţă ca şi copacii, florile, şi aceeaşi natură ca şi vegetalele, pictorul refuzînd să stabilească o ierarhie între lucruri şi fiinţe omeneşti. Pentru el tot ce a fost creat are aceeaşi valoare şi prezintă acelaşi interes. Regăsim un ecou al gîndirii lui Runge şi în faimoasa scrisoare către fratele său Daniel, în care îşi expune estetica personală, dorinţa de-a substitui peisajul compoziţiei istorice. Nu se mai pune problema de-a picta moartea lui Ahile. |

«Vreau să reprezint viaţa mea într-o suită de picturi; vreau să captez duhurile care plutesc în văzduh la ceasul cînd soarele se culcă sau cînd lumina lunii aureşte norii. . . ; nici un gînd vulgar nu trebuie să pătrundă în sufletele noastre; cel care a ştiut închide în sinea lui, cu tainică iubire, Frumuseţea şi Bunătatea, acela îşi atinge întotdeauna idealul său de frumuseţe». Această frază din urmă ne reaminteşte de cuvintele lui Novalis: «Acolo unde sînt copii, acolo este vîrsta de aur», pe care Tieck i le redase, şi care închid într-o exprimare atît de concisă şi de tulburătoare una dintre ideile majore ale romantismului. Începînd cu prima sa operă importantă, *Triumful iubirii*, Runge va pune copii pretutindeni, ei reprezentînd totodată în pictura lui nişte mesageri ai invizibilului, deţinătorii acelei conştiinţe misterioase a lumii de dincolo şi de dincoace de lumea noastră vizibilă, care se micşorează pe măsură ce ei cresc, şi se stinge în adulţi, cu excepţia cazurilor cînd aceştia, ascultînd porunca lui Runge redevin copii. Aceeaşi idee este exprimată şi de Karl Philipp Moritz, cînd scrie: « Ideile copilăriei sînt ca un fir gingaş ce ne fixează în lanţul fiinţelor, astfel încît să fim pe cît cu putinţă nişte fiinţe izolate, existînd prin ele însele. Copilăria noastră ar fi atunci acea apă a Letei

> din care am băut pentru a nu ne risipi în Totul anterior şi viitor, pentru a avea o personalitate delimitată în mod acceptabil. Ne aflăm într-un fel de labirint; nu regăsim firul care ne-ar îngădui să ieşim din el şi fără îndoială nici nu trebuie să-l regăsim ».

*Triumful iubirii* (Kunsthalle, Hamburg) fusese pictat

pentru a fi pus deasupra uşii din salonul fratelui său Iacob şi reprezintă un cortegiu voios de copii goi, în spiritul acelor *putii* din Renaştere şi ai *amorinilor* din antichitatea romană, dar pictaţi cu mai multă grijă pentru autenticitatea atitudinilor, a mişcărilor şi a modelajului trupurilor: tratînd această compoziţie ce modelează figurile în spaţiu, Runge mai urmează încă tradiţia grizaiului. în portretele de copii – fiul său Otto Sigismund (Kunsthalle, Hamburg), fetiţa prietenilor săi Perthes (colecţie particulară, Jena) şi mai ales în celebrii copii Hiilsenbecken (Kunsthalle, Hamburg), el exprimă cu o naivitate fermecătoare, aproape stîngace în realismul ei – vom spune: copilăresc ? – emoţia şi puritatea vîrstei fragede. Nu există compoziţie în care să nu se strecoare, detaliu anecdotic sau figură simbolică, un copilaş pe genunchii mamei sale care, în acest caz, nu mai este o persoană individualizată ci un simbol al Naturii zămislind şi hrănind la sînul ei mulţimea infinită a făpturilor. Pentru a reprezenta această forţă infinită a feminităţii, a maternităţii, o alege de preferinţă pe Pauline Bossange, cu care s-a logodit în 1802, în ziua de Crăciun, în anul următor avînd loc căsătoria lor. îi recunoaştem faţa cu obrajii plini, trupul cam greoi şi contrastînd cu expresia copilărească a chipului, în Psihe din *Lecţia de muzică a privighetoarei* (arsă în 1931); terminase această pictură în colaborare cu Maria Alberti, care avea mai multă experienţă în folosirea culorilor, influenţa lui Graff şi a lui Carstens îndrumîndu-l în cursul anilor de şcoală mai degrabă spre monocromie.

Tot Pauline Bossange a pozat, înconjurată de o mulţime de copii, pentru *Mama la izvor* (Hamburg, Kunsthalle), probabil un studiu mai aprofundat în ulei pentru *Ceasul amiezii* din suita *Tageszeiten*, cum şi pentru desenul în peniţă *Izvorul şi Poetul* (Hamburg, Kunsthalle), care ne oferă idei foarte interesante cu privire la mitologia pictorului şi la formele de expresie cu care îşi însufleţeşte miturile interioare. Asocierea izvorului cu maternitatea răspunde, în cazul său, unui fel de cult instinctiv al puterii generatoare de viaţă, reprezentată în acelaşi timp prin mamă şi prin apă, mediu în care s-a dezvoltat, de la originea lumii, orice existenţă. Tema a fost tratată de Leonardo da Vinci în *Fecioara din grota cu stinci*, avînd

aceeaşi semnificaţie, şi putem considera *Mama la izvor*, pictată în 1805 (arsă în 1931), una dintre operele sale cele mai originale şi mai impresionante, ca un fel de versiune rungeniană a *Fecioarei din grota cu stinci.* Femeia, o uriaşă aproape, evocînd gigantele din legendele populare germanice, înclină copilul care întinde braţele spre reflexul răsfrînt de oglinda apei izvorului. Cînd, în 1807, îşi pictează soţia purtîndu-l în braţe pe fiul său Otto Sigismund (Berlin, Nationalgalerie), fondul tabloului e compus şi de astă dată de un heleşteu în care se oglindesc trunchiurile subţiri ale unei păduri.

Această Mamă din tablourile lui Runge este, evident, Natura, despre care Franz Bader spunea, într-o scrisoare către Jacobi: «cel care uită şi reneagă natura, uită de asemenea, cu atît mai lesne, omul, iar în om, pe Dumnezeu...», şi care i-a inspirat lui Schelling o admirabilă definiţie: «Natura trebuie să fie spiritul vizibil, spiritul trebuie să fie natura invizibilă». Asociat Mamei, izvorul reprezintă însăşi ţîşnirea vieţii; mama şi izvorul expun, în fond, două aspecte, unul umanizat, celălalt elementar, al aceleiaşi idei, idee pe care Runge şi Tieck o discutaseră adeseori, şi pictorul a precizat într-o scrisoare către poet, după ce autorul lui *Sternbald* părăsise Dresda, semnificaţia exactă pe care i-o acorda. « Cunoaşteţi ideea mea despre Izvor, am vorbit despre ea adeseori cu dumneavoastră, şi toate gîndurile

> mele din ea s-au născut. Aş fi vrui să reprezint în acest tablou toate florile cunoscute, toate florile pe care le cunosc, şi care înseamnă ceva, toate înseamnă ceva, cînd le observi...» în *Izvorul şi Poetul*, mitul este dezvoltat mai amplu. Compoziţia în piramidă înfăţişează în vîrful triunghiului un copil cîntînd din liră, la una din baze un bărbat încununat cu frunze de laur, şi el cu o liră în mînă, iar la cealaltă o femeie culcată în iarbă, înconjurată de copii care se joacă; unul dintre ei se scaldă în bazinul izvorului, şi semnifică însăşi naşterea vieţii din sînul apelor. între Mamă şi Poet, copiii zburdă sau cîntă din flaut într-un tufiş mare de flori, care se bolteşte deasupra lor. O pădure întinsă şi stufoasă învăluie personajele, pădure ce evocă Urwald-ul germanic în care legionarii lui Cezar nu cutezau să înalţe securea, într-atît era de plină de puteri sacre care, deşi nevăzute, îi înspăi- mîntau.

Cîntecul instrumentelor muzicale se acordă aici cu foşnetul copacilor şi cu susurul izvorului, întocmai ca şi flautul lui Walt cu clarul de lună şi sabia argintată a apei ţîşnitoare din *Flegeljahre*[1] de Jean Paul. Muzica, aşa cum este redată, nu-i auzibilă ci vizibilă, ca şi cum simţurile şi-ar schimba între ele însuşirile şi s-ar dovedi în stare să se înlocuiască reciproc. Este muzica originară a creaţiei, care se revelează poe- sului atent, înclinat peste corzile instrumentului său mut, pentru a lăsa să se reverse asupră-i vocile nenumărate ale frunzişurilor şi ale apelor, şi ceea ce surprinde el în această muzică a naturii este vocea armoniei universale, cîntecul originar al creaţiei exprimat de primele făpturi: Elementele. Cum să ne mai îndoim de faptul că elementele au fost sacre pentru Runge dacă am ştiut să privim tablourile lui şi să înţelegem mitologia pe care o revelează ele? Chiar în scrierile pictorului, publicate în 1840, la treizeci de ani după moartea acestuia, de fratele său Daniel, depozitar pios al gîndirii pictorului aşa cum fusese sprijinitorul fidel al artei şi al vieţii sale, găsim numeroase pasaje în care această concepţie despre Natură este formulată explicit. Aşa cum spunea Novalis: «orice peisaj e un trup ideal peutru fiecare tip particular de spirit». Runge vede «în spatele fiecărei frunze un înger», şi copacii îl înminunau atît de mult încît într-o zi a şi spus:

« Vegetaţia e tot ce există mai pur, chiar ca un conţinut al ideilor pure». A mai spus de asemenea: « Noi trebuie să vedem în fiecare floare un spirit viu ! »

Cum floarea, frunza, firul de iarbă sînt primele experienţe ale copilului la venirea sa pe lumea noastră, mult anterioare cunoaşterii lumii animale, rezultă că simbolismul copilului şi simbolismul florii se confundă şi că, din asocierea lor se naşte simbolul copilului floare pe care îl vom vedea admirabil dezvoltat în suita *Tageszeiten.* Această intimitate cu

1 Personajul mai sus citat, Walt sau Gottwalt este eroul romanului biografic al lui Jean Paul intitulat *Flegeljahre*, *eine Biographie* (4 voi., 1804—1805). Cuvîntul Flegel desemnează un om rustic, un bădăran; Flegeljahre sînt 343 anii primei tinereţi zvăpăiate (N. trad.)

vegetaţia rezultă dintr-o percepţie intensă şi profundă a afinităţilor dintre pictor şi copaci. În ziua cînd, după o lungă boală – căci sănătatea lui era destul de şubredă şi avea să moară foarte tînăr de tuberculoză –, a ieşit din nou afară, a avut impresia, povesteşte el într-o scrisoare către fratele său, că tufişurile şi florile îl înţeleg, îi împărtăşesc suferinţele şi îl salută.

Numai structurile excepţional de sensibile, de copil sau de poet, pot simţi atît de direct şi atît de puternic comunicarea lor cu natura.

Nu frumuseţea stabilea bazele acestei comuniuni, cît un fel de unitate panică, psihologică şi, în acelaşi timp, morală. În cultul său pentru natură, Runge se întîlneşte cu Schiller, pentru care raportul omului cu natura nu e estetic ci moral.

Ce iubim noi în natură? întreabă Schiller. Reprezentarea copilăriei pierdute care pentru noi rămîne de-a pururi tot ce avem mai scump.

Natura originară, principiu al oricărei vieţi, întoarcerea la copilăria pierdută, muzica elemen- 344

telor izvor al muzicii oamenilor, adevărurile eterne, Dumnezeu... iată ce descoperă Philipp Otto Runge în contemplarea peisajului şi exprimă cu un lirism admirabil şi emoţionant în scrisoarea binecunoscută către fratele său Daniel, din 9 martie 1802. « Cînd cerul, deasupra mea colcăie de nenumărate stele, cînd vălul se sfarmă spu- megînd în noaptea necuprinsă, cînd eterul prinde o culoare trandafirie deasupra pădurii, cînd soarele luminează universul, cînd valea fumegă, eu mă arunc în iarbă printre picurii scînteietori de rouă, fiecare frunză, fiecare fir de iarbă colcăie de viaţă, pămîntul trăieşte şi freamătă sub mine, totul se acordă într-o singură armonie, atunci sufletul meu îşi strigă bucuria cu glas tare, şi zboară în jurul meu prin spaţiul nesfîrşit, nu mai există nimic de sus nici de jos, nu mai există timp, nu mai există început, nu mai există sfîrşit, aud şi simt duhul viu al lui Dumnezeu care susţine şi poartă lumea, în care totul trăieşte şi acţionează ; iată tot ce putem presimţi noi mai măreţ, Dumnezeu !»

Această frază lungă, cu ritmul gîfîit, cu pulsaţia scandată de erupţia senzaţiilor, a emoţiilor, este caracteristică pentru Runge; o regăsim în ritmurile şi în

cadenţele picturilor şi ale desenelor sale. Torentul năvalnic al senzaţiilor în contact cu natura, tensiunea neîntreruptă a unei sensibilităţi excepţionale de vii şi o nevoie de ordine, interioară şi exterioară, care este, mai mult decît se crede de obicei, comună romanticilor, cel puţin romanticilor germani, reconstituie acea disciplină organică fără de care nu se pune problema de-a instaura o ordine intelectuală, care nu s-ar întemeia decît pe raţiunea ci de-a armoniza într-un tot puternic creator experienţa simţurilor, revărsarea sentimentelor şi datele misterului. Sub influenţa lui Tieck, Runge a devenit şi el un discipol al lui Jacob Böhme, ale cărui scrieri ermetice dobîndesc, printre romantici, o difuzare prodigioasă. Severitatea, din care pictorul suitei *Tageszeiten* îşi face o lege atunci cînd afirmă că 345 « rigoarea severă este necesară în operele de artă ce ţîşnesc din imaginaţia şi misticismul fiinţei noastre» nu tinde să desfiinţeze abandonurile în inconştient, ci să obţină conştiinţa adevărurilor superioare, a regulilor ce cîrmuiesc ordinea lumii. Cum am văzut în scrisoarea din 9 martie 1802, Runge se abandona cu o disponibilitate deplină a simţurilor şi a inimii senzaţiilor vizuale, tactile, olfactive, cu care natura îl dăruia din plin, dar acest fel de iluminare, sau poate scrierile lui Böhme, îl împingeau să caute în acelaşi timp condiţiile funcţionării armonioase ale marelui organism însufleţit: Natura. El presimţea o ordine foarte deosebită de cea pe care erau în stare s-o statornicească oamenii, un soi de cifru care, dat în vileag, ar revela principiile misterioase ale ştiinţelor naturale cifru căutat, de partea lor, de poeţi ca Novalis, de savanţi şi de gînditori ca Filozofii Naturii. A considera arta ca un mijloc de cunoaştere a acelui alfabet tainic al naturii, căutat o bucată de vreme şi de tînărul Goethe în alchimie, însemna a acorda picturii o funcţie cognitivă care, din Evul Mediu, fusese uitată. Asemenea poetului, asemenea muzicianului, pictorul este un iluminat, iar tabloul, prin tot ce conţine ca fapt inconştient şi conştient, natural şi supranatural, deliberat şi involuntar, devine o revelaţie a lucrurilor ascunse.

Nu este vorba de o artă propriu-zis ermetică, al cărei cod s-ar transmite de la iniţiat la iniţiat, ci de o descoperire personală, a fiecărui artist, de propria sa legătură cu sufletul lumii. Fiecare artist trebuie să descopere, adică să creeze, propriul său limbaj artistic, alcătuit din hieroglife,

cum spune Runge. Termenul de hieroglife mai fusese întrebuinţat de Tieck şi de Novalis pentru a desemna formele estetice care devin, graţie geniului creator şi vizionar al artistului, semnele ideilor ce mişcă « soarele şi celelalte stele », ca să vorbim ca Dante. Simbolistica este limbajul semnelor, dar de vreme ce aceste semne se raportează la nişte lucruri sacre, ele sînt pe drept cuvînt numite hieroglife; funcţia religioasă a artei, despre care romanticii au avut o conştiinţă atît

> de acută vrea ca aceste « hieroglife » să traducă în acelaşi timp natura şi supranaturalul, lumea însufleţită şi lumea spiritualului.

Cînd Wackenroder vorbea de cele « două limbaje minunate, arta şi natura », el vroia să spună că primul trebuie să creeze semnele exprimînd realităţile tăinuite ale celui de al doilea, să dea seama de invizibil prin mijlocirea lucrurilor vizibile, în 1802, Runge începe să compună cu ajutorul acestui limbaj hieroglific personal, în care florile, copiii, fetele tinere, şi chiar cel mai mărunt fir de iarbă vor avea semnificaţia de simboluri, acele *Tageszeiten*, adică momentele zilei, marea operă a vieţii sale, pe care moartea o va lăsa neterminată. Acest limbaj, care îşi împrumută cuvintele din lumea lucrurilor sensibile, va trebui să evoce, în acelaşi timp, limbajul divin, Verbul, aşa cum s-a manifestat în natura în zilele Facerii. Asemenea mişcărilor unei simfonii sau ale unui quator, *Momentele Zilei* vor reprezenta dezvoltarea armonioasă a naturii în timp, din zori pînă-n noapte. E posibil ca în proiectul iniţial Runge să-şi fi amintit de *Anotimpurile* lui Haydn sau de *Concerto grosso delle Stagioni* al lui Vivaldi, pe care îl putuse auzi la reuniunile muzicale ale contelui Finkelstein. E mai probabil că, foarte conştient de faptul că în simfonia romantică, – înainte de Beethoven, ultimele simfonii ale lui Haydn şi ale lui Mozart sînt deja romantice—, toate elementele naturii şi pasiunile omeneşti concertează între ele, cu opoziţiile şi acordurile lor, să fi vrut să compună nişte simfonii vizuale, încă de la prima sa idee legată de suita *Tageszeiten*, el le concepe cu acompaniament de muzică şi cîn- tece. Cîştigat de această idee a operei de artă totală, Tieck propune să scrie nişte poeme pe care Lud- wig Berger le va transcrie pe note şi care vor fi cîntate în timpul cît vor fi privite picturile. Dar cum este vorba de-o artă «religioasă», în care picturile poemele şi simfoniile vor face parte, de fapt, dintr-

un fel de ritual sacru, se va impune construirea unui edificiu special 347 adaptat acestei ceremonii.
Opera de artă totală, Gesamtkunstwerk, la care au visat romanticii, va fi realizată de Richard Wagner în «liturghiile» sale de la Bayreuth; un teatru în care va domni atmosfera pioasă a unui templu, va asista la desfăşurarea unor spectacole de operă cu muzică şi text compuse de el, în decoruri tot de el inspirate şi executate conform exigenţelor sale. Dimpotrivă, *Momentele Zilei* vor rămîne în stadiul de eboşă, şi-i îngduit să gîndim că niciodată, chiar dacă ar mai fi putut lucra mulţi ani, Runge n-ar fi atins desăvîrşirea limbajului hieroglific la care năzuia. Ce s-a întîmplat cu poemele lui Tieck cu partitura lui Berger? Din toate aceste minunate proiecte n-au rămas decît primele ver- siunei ale *Momentelor Zilei,* în care un studiu atent ne permite să regăsim lecţia secretă a simbolurilor, a hieroglifelor închise acolo de Runge. Contrar muzicii, care nu foloseşte imagini obiective, pictura nu se poate lipsi de imagini, căci raţiunea sa de-a fi e aceea de-a crea imagini, emoţiile şi senzaţiile pe care le transmite neputînd trece de la artist la privitor decît prin mijlocirea imaginilor.
Ideile estetice de la începutul secolului al XlX-lea nu mai admiteau – şi nu încă – posibilitatea unei arte abstracte, nonfigurative, adică o artă care să nu împrumute formele sale din repertoriul figurilor deja existente în natură. Aşadar, hieroglifele trebuiau să fie în mod necesar, ase- menea hieroglifelor egiptene şi pictogramelor din prima scrisoare chineză, nişte lucruri sau nişte personaje vii; spun să fie, pentru că aceste lucruri sau personaje vii reprezentau, prin jocul simbolurilor, altceva decît ceea ce reproduceau. Mai bine zis, *Momentele Zilei* traduceau, pe planul simplei reprezentări naturaliste, zorile, amiaza, seara, noaptea, dar pe planul reprezentării alegorice, ce se topea în cel dintîi, ele enunţau idei metafizice pe care însuşi Runge a avut grija să le fixeze, pentru ca să nu existe nici o îndoială în această privinţă. Bineînţeles, figurile naturale, înfăţişate în toată plenitudinea frumuseţii lor senzuale, trebuiau să fie înţelese şi ca nişte entităţi spirituale, şi aici se ascunde stînca cea mai tare de care se izbeşte arta lui Runge.
Cînd arta religioasă a vrut să spiritualizeze forma vie pentru ca să exprime idei, ea a izbutit aceasta stilizînd-o, deformînd-o, dematerializînd-o pe cît cu putinţă; e ceea ce

a făcut arta grecească a idolilor din Cyclade, arta creştină din epoca bizantină, arta păgînă a popoarelor migratoare, pentru a ne mărgini la Europa. Dar această stilizare, această dematerializare nu-i posibilă decît cu condiţia renunţării la frumuseţea sensibilă şi senzuală a formelor, a raţionalizării lor ascetice în virtutea imperativelor riguroase ale spiritualităţii care vrea ca trupul să moară pentru ca spiritul să trăiască.

Dimpotrivă, Runge încarcă formele naturii cu maxima lor frumuseţe, asemenea grecilor din perioada clasică, asemenea artei rococo din secolul al XVIII-lea, dar înţelege că această frumuseţe carnală să nu fie un obstacol în calea emoţiei spirituale, s-o favorizeze chiar, lucru ce nu putea fi închipuit decît de o fiinţă atît de pur angelică precum Philipp Otto; «piosul şi celestul june» credea că Frumuseţea şi Binele sînt de nedespărţit, credea chiar în virtutea morală a frumuseţii, ceea ce ralia fără voie romantismul eticei-estetice clasicizante a lui Schiller. După el, contemplarea Frumuseţii nu putea decît să ducă la Dumnezeu, în primul rînd prin emoţia provocată, apoi prin cunoaşterea atotputernicei şi majestăţii lui Dumnezeu dobîndită în urma unui studiu al formelor Naturii.

Cînd Friedrich spunea că «într-o zi l-a văzut pe Dumnezeu în trestii», el înţelegea că sufletul religios percepe prezenţa divină în tot ce există. În cazul lui Runge, trebuie să depăşim această simplă emoţie şi să constatăm prin analiza proporţiilor formelor vii splendoarea şi majestatea ţelurilor Creatorilor. El trece aşadar dincolo de planul contemplării şi al senzaţiei, pentru a ajunge la cunoaşterea ştiinţifică a legilor analoge celor pe care artiştii şi matematicienii Renaşterii le denumeau proporţiile divine, numărul de aur, Ocultiştii, şi Bohme în special, reluaseră în acest domeniu învăţăturile lui Pitagora şi ale neoplatonicienilor, regăsite de meşterii Evului Mediu şi transmise de aceştia gîndirii moderne. Trebuie studiată structura arhitectonică a plantelor pentru a surprinde acolo schema originală a creaţiei, manifestarea înţelepciunii divine care stabileşte şi menţine echilibrul Cosmosului. într-o scrisoare adresată tînărului pictor Klinkowstrom, pe care l-a întîlnit la Dresda şi cu care s-a împrietenit, Runge îl sfătuia pe acesta să nu se mulţumească doar cu studiul celor mai remarcabile forme naturale, ci, pe cît cu putinţă, să analizeze forma plantelor şi desăvîrşirea structurii lor

arhitectonice. Precum se ştie, aceasta era şi una dintre preocupările majore ale lui Goethe în căutarea plantei originare, acea Urpflanze, planta în sine, care, odată găsită ar da cheia tuturor cunoştinţelor botanice. Există un desen de Runge, datînd din 1808 (Ham- burg, Kunsthalle), ce reprezintă o albăstriţă, văzută de sus, adică petalele ei etalate într-o rozetă geometrică. S-ar spune că e un desen din albumul lui Villard de Honnnecourt*, cu singura deosebire că fiecare element al florii rămîne puternic individualizat, înzestrat cu o viaţă proprie fremătătoare, clocotind de energie. Studiul proporţiilor şi al ritmurilor e înecat aici de fluxul irezistibil al vieţii, pe care Runge n-a izbutit niciodată să-l stăvilească şi să-l fixeze într-o formă abstractă, intelectualizată. Pulsaţia organică a plantei biruie toate raţionamentele matematicianului şi ale geometrului, dar nici aceştia n-au fost inutili în sensul că ei iluminează, cu luminile raţiunii, datele intuiţiei şi ale senzaţiei; ceea ce este, în definitiv, şi ambiţia ultimilor Filozofi ai Naturii, ca şi a lui Goethe în lucrările sale de naturalist.

Runge vroia ca suita *Tageszeiten* să constituie nişte peisaje, dar spiritualizate, nişte peisaje absolute aproape, în ciuda prezenţei numeroaselor perso-

[1] Arhitect francez din secolul al XIII-lea, ale cărui carnete de crochiuri constituie o sursă importantă pentru cunoaşterea arhitecturii şi sculpturii Evului Mediu (N. trad.)

naje, şi mai ales a linei mulţimi de copii; aceasta nu este cu putinţă decît dacă am admite că aceste personaje antropomorfizează duhurile elementelor, dau o formă vizibilă invizibilului. Femeile, fetele tinere sînt duhurile vîntului, ale luminii, materializarea Orelor pe care grecii, la timpul lor, le reprezentau sub înfăţişarea unor fete tinere, iar copii sînt duhurile florilor şi ale plantelor. Această antropomorfizare odată admisă, peisajul nu mai cuprinde fiinţe omeneşti ca atare, ci reprezentări ale unor spirite, redate, firește, prin tot ce au mai frumos şi mai pur, asemenea îngerilor creştini în aşa-numiţii putti, sau tineri fermecători la modul ideal. în această privinţă, duhurile lui Runge nu sînt mai carnale sau mai senzuale decît creaţiile iconografiei creştine din Renaştere, baroc sau rococo.

Privitor la planul general şi la concepţia originară a suitei *Tageszeiten*, Runge a precizat cum trebuie înţelese Momentele Zilei în cea mai înaltă semnificaţie a lor. « Dimineaţa este iluminarea nemărginită a Universului. Ziua este formarea nemărginită a făpturii care umple Universul.

Seara este dispariţia nemărginită a existenţei în originea Universului. Noaptea este adîncimea nemărginită a cunoaşterii existenţei nemărginite întru Dumnezeu. Acestea sînt cele patru dimensiuni ale spiritului creat. Dar Dumnezeu acţionează în fiecare din aceste dimensiuni». Este oare acest text suficient pentru a sluji drept călăuză printre enigmele acestor compoziţii? Numai iniţiaţii, adică intimii artistului, au avut revelaţia acestei complexităţi. Goethe, care primise prima versiune din *Tageszeiten*, gravurile din 1803, se pierdea în «labirintul raporturilor obscure». Tieck, dimpotrivă, îl lăuda pe prietenul său pentru a fi realizat acordul perfect dintre muzică, matematici şi desen, încă nu este vorba de culori: prima versiune a Momentelor este în alb şi negru, dar Runge o şi gîndise în culori, în culori simbolic, fireşte, şi pentru că nu se simte destul de sigur pe tehnica sa în tratarea culorilor, nici pe cunoştinţele sale de simbolistică, amînă pentru mai tîrziu versiunea

policromă pe care o va începe în 1808 şi pe care moartea, survenită în 1810, îl va împiedica s-o termine.

Judecata lui Görres asupra acestei prime versiuni dovedeşte interesul pe care îl trezise ea printre filozofi şi savanţi. Nemulţumit de formatul mic al gravurilor, Runge îşi propunea să dea versiunii pictate dimensiuni uriaşe; fiecare panou trebuia să aibă cincizeci de metri pătraţi, templul care le va conţine urmînd să fie de proporţii imense. Schiţase de altminteri arhitectura acestuia, inspirată de Domul din Meissen, pe care se dusese să-l studieze amănunţit pentru a face din el modelul propriei sale catedrale.

Ştiind, precum am văzut, cît de nesatisfăcător este meşteşugul de pictor învăţat la Copenhaga şi la Dresda, Runge ceruse ajutorul şi sfaturile Măriei Alberti pentru a picta *Lecţia de muzică a privighetoarei.* Dar Maria Alberti plecase să îngrijească bolnavii şi săracii dintr-o mînăstire, şi pentru o lucrare de asemenea proporţii ca *Tageszeiten*, trebuia să se apuce iar de învăţătură.

Cu modestie, marele pictor ocupă un loc printre elevii profesorului Eich, care stăpînea, dacă e să-l credem pe Heinse, « un colorit aproape rubensian şi-o manieră plină de forţă şi de personalitate ». Runge, care

avusese multă admiraţie pentru Rubens, Rembrandt şi Correggio, suferea că ignoră chiar şi rudimentele tehnicei mînuirea penelului, tratarea şi amestecul culorilor. Colorist, în adîncul său, căci îşi colora deja desenele în cretă, el dorea să stăpînească acea stăpînire desăvîrşită a instrumentului, acea practică pe care o recunoaşte ca bază a artei.

Se înţelege de la sine că dacă Eich putea să-l înveţe întrebuinţarea culorilor sub aspectul ei material, lui Böhme îi este îndatorat pentru simbolismul lor, fapt de altfel foarte caracteristic romantismului. Mai tîrziu, cînd impresioniştii vor dori să-şi purifice percepţia vizuală, ei vor studia teoriile optice ale lui Chevreul şi se vor călăuzi după clasificarea culorilor făcută de acesta. Romanticii, în schimb, cer culorii o aprofundare a 352

emoţiei spirituale, o revelaţie de ordin supranatural, şi din acest motiv vor interoga un mistic: Bohme. Deosebirea dintre cele două direcţii ale artei este vădită în acest contrast. Una îndrepta artistul spre cunoaşterea şi folosirea culorii şi a luminii pentru ele însele, pentru simpla desfătare pe care tabloul trebuie s-o ofere artistului, apoi privitorului. Cealaltă îndrumă spre pătrunderea tainelor spirituale, ale suportului mistic al artei, desfătarea nu-i decît o etapă spre revelaţie. Studiul tehnic şi ezoteric al culorii întreprins de Runge parale] cu lecţiile urmate la Eich, trebuie să-l ducă la cunoaşterea totală a naturii şi a supranaturalului. El fusese deosebit de impresionat de următoarea frază din Herder: « Nimic nu este despărţit în natură, totul se scurge dintr-unul într-altul prin tranziţii imperceptibile, şi ceea ce se numeşte Viaţă în creaţie se află în toate formele şi în toate fiinţele, unul şi acelaşi spirit, o flacără unică». Această latură simfonică, ce există încă în prima versiune gravată a Momentelor Zilei, cea din 1803, îi frapase pe cunoscători. Sulpiz Boisseree, care le-a văzut într-o zi la Goethe, la Weimar, le compara cu o simfonie de Beethoven, iar esteticianul Rumohr îl încuraja pe Runge în căutarea operei de artă totală ce trebuie, spunea el, să producă mari progrese în arhitectură. Totuşi arhitectura, era atît de departe de-a putea crea forme noi, încît, stabilind planurile « templului » menit să adăpostească Momentele Zilei, atît de moderne din toate punctele de vedere, Runge nu-l concepea decît ca o cate-

dralã gotică. Într-adevăr, întoarcerea la gotic nu constituie pentru romantici o reacţie, ci, dimpotrivă o mişcare înainte. Nici arhitectura nici sculptura nu putuseră imagina elementele unui stil atît de nou ca cel al picturii.

Dar dacă gravate *Momentele Zilei* sînt simfonice în construcţia lor, încă le mai lipseşte totuşi ceva pentru a fi pe deplin simfonice, adică ceea ce trebuie, în arta picturală, să răspundă tim- brurilor instrumentelor, altfel spus, culorile, şi se impune ca acestea să fie noi atît în materia

cît şi în expresia lor. «Culoarea, spune Runge, reprezintă arta supremă care este, şi trebuie să rămînă pentru noi mistică... » Nu-şi va găsi ca atare odihna înainte de a-şi fi creat un vocabular cromatic propriu, tot atît de necesar, tot atît de esenţial ca şi vocabularul hieroglific al formelor. A intrat în corespondenţă cu Goethe, care, de partea sa, lucrează la *Farbenlehre*, teoria lui despre culori; schimbă între ei remarci, observaţii, precepte, reţete. Goethe e fericit să vadă că un artist întreprinde căutări în aceeaşi direcţie, şi îl ajută cu sfaturile sale; ajutor ori-cum limitat, căci poetul se interesează de cromatismul optic în calitate de fizician, manifestînd întotdeauna o anumită repulsie faţă de tot ce priveşte simbolistica, adică obscurul. Bănuitor cu ocultiştii şi alchimiştii, lecuit de ambiţia sa de-a pătrunde incognoscibilul, el se menţine intenţionat pe un plan pur ştiinţific.

Lucrările lui Runge în domeniul sferei colorate, acea *Farbkugel*, care adună esenţialul descoperirilor sale, şi va apare abia în 1810, anul morţii pictorului, nu trebuiau să fie la început decît o pregătire în vederea marii opere a vieţii sale, Momentele Zilei pictate, dar s-a întîmplat ca aceste cercetări pregătitoare să umple o bună parte din ultimii ani pe care îi mai avea de trăit. Simpatia unor savanţi, filozofi, poeţi ca Steffens, Gorres şi Brentano pentru elaborarea Sferei culorilor îl încuraja să continue. Nu se întreba dacă numărul anilor de care va mai avea parte îl vor îngădui să-şi termine studiile cromatice şi să le folosească în « opera totală »; deşi avea o sănătate şubredă şi era adeseori bolnav, Runge nu bănuia că toată cariera lui de artist va fi curmată atît de repede şi va muri la vîrsta de treizeci şi trei de ani. Şi chiar dacă ar fi ştiut,

aceasta n-ar fi modificat probabil ritmul activităţii sale; avea conştiinţa că este precursorul unei arte noi, că deschide căile pe care în urma lui vor porni alţii, şi vor merge mai departe, căci era înzestrat cu modestia şi generozitatea marilor constructori din Evul Mediu, care accep- 354

tau ca opera lor să rămînă anonimă şi să fie încheiată de alţii, cînd ei înşişi vor adormi în moarte pentru a se odihni după marea lor trudă. Cu aceeaşi abnegaţie neprecupeţită cu care lucra la sfera colorată şi la *Orele Zilei*, cu aceeaşi energie înfrigurată ce nu-i îngăduia o clipă de răgaz, Runge se consacră de asemenea lucrărilor decorative, care îl atrăgeau în mod deosebit întrucît constituiau o muncă de echipă, colectivă, ilustraţiei de carte, volumul *Minnelieder* de Tieck, de exemplu, sau de almanahuri, execuţiei de cortine, de tablouri religioase. Numai pentru ilustrarea poemelor lui Ossian, ce urmau să apară în traducerea lui Stolberg, îşi propunea să facă o sută treizeci şi cinci de desene.

Consecinţele ossianismului în poezia, în pictura, şi în muzica epocii romantice sînt nenumărate. Epopeile scoţiene erau mai îndrăgite chiar decît Cîntecul Nibelungilor, revelat de elveţianul Bodmer unei Germanii care nu-şi mai amintea de el şi care lăsa preţioasele manuscrise să doarmă prin cotloanele întunecoase ale bibliotecilor. Călătorind cu vaporul de la Riga la Nantes, în 1789, Herder nici nu bănuia furtuna care se dezlăn- ţuise, într-atît de cufundat era în lectura poemelor pline de vijelii şi de viforniţe ale falsului Ossian. Englezul Wallis picta « peisaje ossianice » care au avut repercusiuni pînă şi în compoziţia grădinilor. Abilgaard, care la Copenhaga, la un interval de cîţiva ani, fusese profesorul lui Friedrich şi al lui Runge, reprezenta o scenă extrem de dramatică, un *Ossian orb*, care amintea de orbul Homer, şi avea să ia locul acestuia. Runge nu fusese atras de frumuseţea epică a poemelor lui Fingal şi ale Temorei, ci de caracterul simbolic al personajelor, ceea ce l-a supărat foarte tare pe traducător, Leopold Stolberg, căruia editorul Perthes îi comandase lucrarea. Holberg nu înţelesese nimic din semnificaţia ezoterică descoperită de Runge, şi se arată atît de nemulţumit încît refuză să continue traducerea. Ca atare, din cele o sută treizeci şi cinci de desene 355

prevăzute s-au executat doar şaptesprezece, dar munca artistului n-a fost inutilă, căci astfel a pus la punct o seamă de noi consideraţii cu privire la simbolismul culorilor şi la asocierea lor cu principalele personaje ale epopeii, mai ales Fingal şi Oscar, consideraţii pe care le găsim expuse în *Hinterlassene Schriften.*

În ciuda tuturor acestor activităţi diverse în care îl antrenau fantezia şi nevoia de a-şi cîş- tiga existenţa, Runge stabilise vastul proiect, după ce va fi terminat *Momentele Zilei*, de-a continua ideea ciclului biologic exprimată acolo în alte două serii ce aveau să fie *Die Jahreszeiten*, anotimpurile, şi *Die Weltzeiten,* adică vîrstele lumii. Dar cum să mai execute toate acestea cînd o grea responsabilitate i se impune în 1806: datoria de a-l ajuta pe fratele său Daniel, ale cărui afaceri erau primejduite. Aici nu încăpea nici o şovăială, căci Daniel fusese omul care pînă atunci, prin încurajări morale şi sprijin material, îi îngăduise lui Philipp Otto să se consacre picturii fără grija zilei de azi nici a celei de mîine.

Din momentul cînd subsidiile vărsate de Daniel încetează şi ajutorarea acestui biet frate, atît de generos şi de înţelegător, se impune de urgenţă, pictorul hotărăşte să abandoneze provizoriu arta sau, cel puţin, să nu-i mai consacre decît timpul pe care nu va fi silit să-l folosească în afaceri. Hotărîrea luată, spune el, nu-i displace căci noua sa ocupaţie îl pune din nou în contact cu viaţa activă. I se dăruieşte din toată inima şi, în anul următor, figurează, oficial, ca asociat al fratelui său.

Această împărţire a timpului, acceptată cu atîta abnegaţie şi bucurie, ca şi eforturile pe care le-a impus, au accelerat progresele bolii. *Momentele Zilei*, chiar pe plan estetic, nu erau singura lui preocupare. în 1806, a pictat un portret foarte frumos al părinţilor săi (Hamburg, Kuns- thalle), în care se manifestă acel simţ al monumentalului cu care îşi construia personajele obiective, şi care adăuga realismului său minuţios un caracter de grandoare spirituală prin aceea că, pornit în căutarea realităţii totale, alcătuită



din unirea materiei cu spiritul, în modelajele feţei şi în

atitudinile trupului, pictorul caută de fapt sufletul. «Am pictat portretul scumpilor mei părinţi spre amintire fraţilor şi surorilor mele şi mie însumi, iar pentru propria mea plăcere pe fiul meu Otto Sigismund, în vîrstă de un an şi jumătate, şi pe fiul fratelui meu Jacob, Friedrich în vîrstă de trei ani şi jumătate ».

Ansamblul tabloului e conceput ca o natură moartă, probabil pentru că apropierea dintre cei doi bătrîni şi cei doi tineri sugerează un avertisment cu privire la şubrezenia vieţii, la vremelnicia tinereţii. Toate elementele acestei picturi, marina din fundal, care este un peisaj din Wolgast, feţele, florile cu care se joacă cei doi copii plantele şi pietrele din primul plan, au aceeaşi importanţă aceeaşi valoare ca şi feţele masive înflorite ca nişte naşbe, peisajul idilic cu copaci şi pajişti, şi frunzele mari ce umbresc copilaşul în cărucior din portretul copiilor Ulsenbeck. Maniera în care e tratat lemnul căruciorului şi bariera ce desparte grădina de cîmpul înconjurător aminteşte naturalismul pasionat al lui Grünewald cînd pictează un hîrdău sau un leagăn, în *Fecioara de la Stuppach*, de exemplu, şi în panoul *Concertul îngerilor* din retablul de la Isenheim.

Realismul lui Runge, exactitatea riguroasă cu care reproduce substanţa specifică a materiilor, nu cu migală de tipicar şi fără dorinţa puerilă de iluzionism, se explică prin aceea că, în pictura lui, totul purcede din iubire. El ştie foarte bine că nu totul stă pe acelaşi plan, din punctul de vedere al semnificaţiei spirituale, dar ştie, de asemenea, că tot ce există, o piatră, o bucată de lemn, conţine prin creaţie, nobleţea, frumuseţea şi demnitatea fiinţei. Locul pe care Runge îl acordă fiinţei în opera sa este de asemenea o consecinţă a concepţiei sale mistice de viaţă, şi prin aceasta el se apropie fireşte, de scumpul său Böhme, dar şi de misticul silezian din secolul al XVII-lea, Angelus Silesius, autor al *Călătorului Heruvimic* şi al *Psiliei îndurerate*, cum şi

de William Blake, ale cărui *Auguries of Innocence* proclamă sfinţenia materiei. Acest naturalism spiritualizat de tandreţe şi de pietate pentru tot ce trăieşte apare încă în operele sale mitologice, ca *Tageszeiten*, sau în schiţa pentru o cortină reprezentînd *Călătoria lui Arion* (Hamburg, Kunsthalle), dar găseşte un accent şi mai emoţionant in portrete ca

*Noi trei*, de-o muzicalitate atît de pură şi de profundă – te gîndeşti la Franz Schubert... –, şi în cele două tablouri religioase, în accepţia obişnuită a cuvîntului: *Fuga în Egipt* (Hamburg, Kunsthalle) şi *Sfintul Petru umblînd pe mare* (Hamburg Kunsthalle).

*Sfintul Petru umblînd pe mare* este o operă de circumstanţă: tabloul fusese comandat de o confrerie marinărească de pe insula Rügen pentru micuţa capelă octogonală din Vitte, pierdută în mijlocul landelor bătute de vîntoasele aspre din larg. Această capelă evoca prin forma ei asemenea celei a Baptiseriilor şi a cristelniţelor, potrivit vechii tradiţii creştine care leagă de cifra 8 ideea de înviere, acea aparenţă de supravieţuire, de viaţă veşnică, ce trebuie în mod firesc să aducă alinare şi curaj oamenilor care îşi primej- duiesc zilnic viaţa pe mare. Nu se ştie dacă subiectul a fost hotărît de marinari sau de artist, dar el răspunde atît semnificaţiei ezoterice a proporţiilor capelei cît şi meseriei oamenilor care veneau să se roage acolo şi să atîrne, după cît se pare, plăcuţa funerară închinată amintirii lor, după moarte.

Caracterul dramatic al acestui episod din Evanghelie, în care Hristos îi salvează pe apostoli în timpul furtunii şi îl îndeamnă pe viitorul şef al Bisericii să vină la el, păşind pe valuri, a fost admirabil redat de un om pe care şederile la Rügen şi lungile plimbări pe dunele pomeraniene îl familiarizează cu dezlănţuirile stihiilor. Vroia ca tabloul să se armonizeze cu peisajul sălbatec şi trist în care urma să se afle, cu elementele atît de deseori dezlănţuite pe această insulă roasă de valuri, muşcată de rafalele vîntului. Era cu atît mai satisfăcut de reuşita picturii sale cu cît, spunea 358

> el, «această scenă în care supranaturalul vine în ajutorul naturalului într-un mod supranatural şi relevă astfel în mod imediat marinarilor şi pescarilor că Fiul Domnului se află în mijlocul lor, a fost rareori pictată ».

*Fuga in Egipt*, din 1805, aduna laolaltă temele preferate ale artistului: copilul, maternitatea, peisajul. Acest peisaj scăldat de-o lumină radioasă rămîne, în ciuda micilor « fabrici » puse acolo pentru culoare locală, piramide, colonade..., un peisaj germanic. Compoziţia este echilibrată conform unei piramide răsturnate, ce dă întinderii peisajului spaţiul său cel mai deschis, şi jocul

luminii de dimineaţă în strălucirea ei uşoară şi deja caldă. Pruncul Isus se află în vîrful inferior al triunghiului răsturnat. Linia melodică în care vibrează muzicalitatea acestui tablou lunecă din – tr-un pom înflorit în vîrful căruia nişte copii cîntă din liră, şi se accentuează coborînd conform gesturilor Fecioarei, ale Pruncului, urcînd apoi din nou la figura asinului ce mestecă paşnic scaieţi. O bucurie pură, o voioşie copilărească strălucesc în această pictură unde totul este lumină, şi-i interesant de reţinut faptul că într-un studiu în laviu pentru această compoziţie, executat cu un an înainte, pe locul ocupat în tabloul mare (neterminat) de Pruncul Isus, există doar o imensă pată de lumină. În spiritul pictorului, cele două lumini trebuiau să se întîmpine, să se intîlnească şi să-şi contopească razele; lumina, soarelui matinal întinsă pe colinele îndepărtate şi pe coturile Nilului din vale, şi lumina spirituală emanată de Mîntuitor, deopotrivă de luminos ca prunc şi ca Dumnezeu: Sol invictus. Ce se întîmpla, între timp, cu *Momentele Zilei?* Runge n-a mai revenit la această operă care îi pricinuia atîtea dificultăţi şi scrupule decît atunci cînd a considerat că a ajuns la o stăpînire deplină a culorii. Această stăpînire este evidentă în Portretul părinţilor, din 1807, şi, mai înainte, în acela al copiilor Hulsenbeck, din 1806; în această privinţă, cele două tablouri religioase sînt nişte 359 reuşite perfecte. Toate acestea ne autorizează să spunem că Runge e un mare colorist. Ceea ce îi mai lipsea, probabil, e certitudinea de nezdruncinat cu privire la simbolismul culorilor. Roşul era culoarea Dimineţii, galbenul, culoarea Nopţii, dar culorile intermediare, amestecurile de culori, cum trebuie interpretate oare?

*Tratatul despre culori*, ce va apare la Perthes, editorul din Hamburg şi prietenul din tinereţe al pictorului, în 1810, şi care va trezi un mare interes în rîndurile savanţilor purta următorul titlu: « Sfera colorată sau construirea raporturilor şi a amestecurilor de culori şi deplina lor afinitate cu o tentativă corespunzătoare stabilirii armoniei în menirea de-a dispune aceste culori». Runge nu neglijase nimic pentru a se instrui. Purtase o lungă corespondenţă, pe această temă, cu ScheUing; lucrase perseverent cu fizicianul Steffens şi cunoaştem acum şi participarea lui Goethe, cu părerile lui, la elaborarea Sferei colorate. Abia în clipa cînd a socotit încheiat acest tratat, către 1808, abia atunci a riscat să abordeze versiunea colorată a Momentelor Zilei.

Optica şi mistica se amestecau într-un mod straniu în tratatul care conţine fapte ca acestea: «Lumina este soarele, pe care nu-l putem privi; dar cînd ea pogoară spre pămînt şi spre oameni, cerul devine roşu. Albastrul trezeşte în noi o anume veneraţie; el este Tatăl; şi roşu este îndeobşte mijlocitor între cer şi pămînt; cînd amîndouă dispar, atunci în noapte focul, care-i galben şi-i mîngîietorul ce ni s-a trimis: luna este şi ea gal- nebă ».

Erau lucruri foarte vechi şi foarte noi în acelaşi timp; foarte vechi pentru că Evul Mediu cunoscuse la timpul său un simbolism al culorilor, ca şi al formelor geometrice, al plantelor, al animalelor, al pietrelor, şi foarte nou deoarece clasicismul repudiase această idee veche de-a atribui însuşiri şi virtuţi supranaturale sau extranatu- rale unor lucruri materiale. Dacă vom compara versiunea gravată a Dimineţii (1803) cu cea, în Javiu, din 1807, numită «mica dimineaţă», şi cu « mica dimineaţă » pictată în 1808, vom constata că toată concepţia operei s-a amplificat, s-a lărgit şi s-a aprofundat simţitor, atît din punct de vedere estetic cît şi din punct de vedere alegoric.

Desenul din 1803 rămîne esenţial grafic şi nu se diferenţiază mult de ilustraţiile pentru volumul *Minnelieder* de Tieck. Simetria figurilor păstrează ceva uscat, convenţional, bidimensional. Spaţiul e abia sugerat. Dimpotrivă, cu « mica dimineaţă » din 1808, spaţiul dobîndeşte o valoare autonomă şi, în acelaşi timp, forţa unui simbol. În laviul din 1807, diviziunea spaţiului conform legilor numărului de aur, repartiţia culorilor în diversele case ale spaţiului şi chemarea infinitului arată evident că în artist s-a operat o transformare radicală şi că el a descoperit legile misterioase cărora va trebui să le dea ascultare acum Momentele Zilei. Perspectiva adoptată de Runge cînd eşafodează arhitectura verticală pornind de la copilaşul gol pînă la buchetul de copii care încoronează vîrful crinului de lumină şi care instalează pe linia orizontului figura uriaşă a femeii înălţînd torţa, forma pămîntească a crinului de lumină, a devenit o perspectivă mistică. Raporturile dintre etajele ce se succed de la copilaş, care este spiritul pămîn- tului, pînă la copiii cereşti care poartă lumina spirituală, sînt riguros măsurate, probabil conform acelor legi ale proporţiilor în structurile vegetale studiate cu rivnă de artist. Acest studiu în laviu prezintă marele interes de a ne face sensibilă arhitectura

interioară a «micii Dimineţi » pictate în 1808.
« Marea Dimineaţă », care a fost începută în 1809 şi a rămas neterminată, pictorul murind în anul următor, este vădit mai mare decît versiunea precedentă (151 X 112 faţă de 106 X 81), (Hamburg, Kunsthalle). Runge era atît de trist că n-a putut termina această pictură încît, pe patul de moarte fiind, i-a poruncit fratelui său să decupeze pînza şi s-o distrugă, ceea ce Daniel s-a ferit să facă, din fericire, căci este una dintre capodoperele cele mai încîntătoare şi mai uluitoare din pictura romantică germană; trebuie să adăugăm, că,
înainte de a-şi da ultima suflare, la rugăminţile lui Daniel, pictorul a renunţat la acest act deznădăjduit.
Aşa neterminată, « marea Dimineaţă » se scaldă într-o lumină de apoteoză. Tot spaţiul pare să devină o strălucire pură. E într-adevăr paradisul regăsit într-un elan de bucurie şi o iradiere de frumuseţe. O muzică supranaturală învăluie marea figură a aurorei dansînd ca un miraj pe orizont. Tratarea detaliilor, anatomia copiilor, exactitatea botanică a florilor, pregătită cu un mare număr de studii, sfîrşeşte printr-o transfigurare a realului. Lucrurile sînt acolo, în forma lor de toate zilele, dar au suferit o schimbare a stării lor care, respectîndu-le întocmai structura, face ca materia să ardă cu o lumină lăuntrică ce înalţă natura la splendoarea orbitoare a supranaturalului. Studiind acest tablou, unic în istoria picturii occidentale, ne închipuim ce ar fi fost celelalte trei *Momente ale Zilei*, şi ciclul *Anotimpurilor*, şi acela al *Vîrstelor Lumii*, dacă Runge ar fi avut parte de fericirea de-a desăvîrşi subiectul uriaş şi măreţ conceput de imaginaţia sa. Moarte prea timpurie, ca şi a lui Novalis, a lui Schubert, a lui Mozart, a lui Kleist, a lui Lenau şi-a atîtor alţi romantici loviţi în plină înflorire a tinerei lor maturităţi, moartea lui Philipp Otto Runge ne lipseşte de unul dintre aspectele cele mai seducătoare ale artei de la începutul secolului al XIX-lea, deoarece, contrar speranţelor, sale, el n-a avut nici un urmaş, şi tot atît de repede uitat ca şi Friedrich, nu şi-a datorat învierea, la rîndul său, decît expoziţiei de la Berlin, din 1806.
Cînd Mathias Claudius a aflat de moartea tînă- rului artist care îl vizitase împreună cu prietenul său Perthes, pe vremea cînd era încă adolescent,

«mesagerul din Wandsbeck» a închinat amintirii sale dragi un poem care este cel mai frumos epitaf ce poate fi pus pe mormîntul pictorului.

«Acest suflet cucernic şi pur, a înflorit într-o lume plină de spaimă şi de suferinţe, plină de nedreptate, de sînge şi de moarte, şi l-a întîlnit pe Dumnezeu într-o lume mai bună, şi acest 362

trup va odihni în peştera întunecoasă pînă în ziua cînd cei aleşi se vor revedea. Creştinul este pururi nobil şi frumos, dar cea mai mare frumuseţe a sa prin moarte înfloreşte. Trecătorule, opreş- te-te în faţa acestui mormînt, învaţă să dispreţu- ieşti tot ce este deşertăciune; plîngi cu lacrimi potolite; apoi urmează-ţi calea ».

## VIII. ÎNNOIREA ARTEI RELIGIOASE

*Ivanov, interpret al misticismului rusesc. Goya in luptă cu carnea şi cu sufletul. William Blake, un intim al profeţilor şi al îngerilor. Evlavia de gheaţă: Ingres. Madona Sixtină, inspiratoarea artei religioase germane. Al aria Alberti: «sora milostivă» a romantismului. Confreria Sfintului Luca si naza- reenii. Neocalolicismul roman.*

Cu excepţia regiunilor catolice din Germania şi din Austria, unde marea decoraţie barocă a bisericilor a continuat să strălucească din plin, pictura religioasă europeană se bastardizase în cursul secolului al XVIII-lea ajungînd la forme golite de spiritualitate şi din care sentimentul sacralului lipsea aproape cu desăvîrşire. Operele lui San- terre, ale lui Subleyras, ale lui Restout, ale lui Carie van Loo nu erau religioase decît cu numele şi pentru că

fuseseră comandate ca atare. Anti- barochismul francez, inspiraţia ascetică a janseniştilor de la Port Royal, exaltarea puterii materiale a monarhului şi a plăcerii de a trăi lăsau puţin loc perpetuării şi înnoirii unei arte cu adevărat sacră. Formalismul punea stăpînire pe aceste tablouri rigide sau de o agitaţie teatrală ce nu răspundeau nici unui elan lăuntric, nici unei înclinări sufleteşti cu adevărat pioasă şi reculeasă. Franţa clasică şi rococo nu părea să fi simţit nevoia unei arte religioase. Italia, continuînd impetuoasă moda barocă şi de-o cucernicie mai plastică decît vecina sa galicană şi jansenistă, îmbina armonios o pietate sinceră şi-o senzualitate etalată cu candoare. Această familiaritate cu cele religioase, sfinţii şi chiar Dumnezeu, care înclinase arta italienească spre descrierea scenelor familiare încorporate în reprezentaţiile sacre, a continuat fără ciocniri şi fără întrerupere de-a lungul întregului secol al XVIII-lea. Chiar dacă, cel puţin în formele sale exterioare şi în pictura pe care a inspirat-o, acest secol a fost mai puţin pătruns sentimentul religios decît secolul lui Giotto sau al lui Michelangelo, în Italia, subiectele sacre constituie încă temele cele mai frecvente.

O pietate instinctivă şi spontană, un ataşament ereditar faţă de parohia familială, de mînăstirea din cartier, de sfintul ocrotitor al casei oferă activităţii pictorului prilejuri bogate de-a îndrepta arta sacră a momentului spre estetica la modă. N-are cine ştie ce importanţă faptul că în tablourile lui Piazzetta şi ale lui Tiepolo, pompa şi voluptatea ocupă mai mult loc, decît emoţia contemplativă şi reculeasă. Sentimentele continuă să se exteriorizeze cu o evidenţă dramatică, vrînd parcă să biciuiască mai activ emoţia populară care, altcum, ar slăbi, şi să folosească plăcerea contemplaţiei senzuale punînd-o în slujba divinului. Cu toate acestea, este incontestabil că scenografia patetică şi retorică a lui Solimena, drăgălaşele pocăite înlăcrămate ale lui Pompeo Batoni, care au preschimbat deşertul într-un salon, şi călugării demoniaci ai lui Magnasco, care introduc infernul în mînăstirile lor suspecte, nu prea au nimic comun cu religia, în sensul obişnuit al cuvîntului şi în accepţia plenară pe care vroia să i-o acorde romantismul.

Dacă ar fi să considerăm reprezentative pentru arta

religioasă a secolului al XVIII-lea alegoriile reci ale pictorilor francezi şi exuberantele serbări cucernice ale italienilor, nu vom găsi emoţie sinceră, desigur amestecată cu multă teatralitate, decît la creatorii de ceremonii baroce din Germania 365 şi din Austria, cam întîrziaţi faţă de italieni, dar

oferind tocmai barocilor italieni tîrzii prilejul de-a transplanta pe alt sol o estetică pe care propria lor ţară n-o mai dorea. Studiul marii decoraţii ecleziastice din secolul al XVIII-lea germanic arată că în centrul tuturor problemelor plastice şi picturale ale barocului german se află o dorinţă foarte înflăcărată de-a înfăţişa, cu mijloacele cele mai îndrăzneţe, supranaturalul, de-a face concret şi sensibil ceea ce este considerat ca inexprimabil. Chiar în momentul cînd în alte ţări era în declin, arta religioasă invadează Germania cu cupolele sale învîrtejite, cu arhitecturile sale dematerializate, într-o tentativă înflăcărată de-a atinge şi de-a cuprinde infinitul, tentativă deja romantică. Toate elanurile temperamentului romantic sînt prezente la aceşti mari baroci din secolul al XVIII-lea, Maulpertsch, Kremser-Schmidt, Zim- mermann, Troger, Winck, fraţii Asam.

Singurele ţări în care pictura romantică religioasă a fost prezentă în mod autentic şi activ sînt Franţa şi Germania, deşi pătrunderea ei în aceste ţări s-a făcut şi a fost condusă pe direcţii deosebite Hristos pe malul Iordanului de Alexandre Ivanov, a cărui pregătire şi execuţie a ocupat aproape toată viaţa acestui romantic rus trebuie privit ca o simplă ciudăţenie, căci el a urmat drumul roman al nazareenilor şi s-a împotmolit într-o misiune lentă şi istovitoare de care nu era în stare să se elibereze. Altminteri, Ivanov nu-i o personalitate neglijabilă; el îmbina un sentiment religios sincer şi pasionat cu o voinţă de reprezentare încă înrobită unui formalism clasic şi tributar helenismului tradus în limbajul plastic al lui Thorwaldsen. A spune, asemenea lui Thor- waldsen, care era prieten cu el, că arta lui Ivanov se bîlbîie, înseamnă a nu exprima decît parţial stîngăcia cu care înfrunta problema supranaturalului un pictor prea silitor, prea conştiincios şi prea abil. Plin de calităţi reale, dar şi mai mult de ambiţii şi de veleităţi, *Hristos*

*pe matul Iordanului* este o operă moartă, şi lipsită de suflet, în ciuda evlaviei autentice pe care o punea în ea artistul, şi putem regreta faptul că în Rusia 366 n-a existat o artă religioasă barocă în stare să facă tranziţia între bizantinismul tîrziu al picturii de icoane şi un spirit modern vrednic să-i insufle o viaţă nouă. Prizonier inconştient al formalismului tradiţional, secular şi tiranic hieratizat, Ivanov a încercat să se elibereze de aceste deprinderi ale spiritului şi ale mîinii ce constituiau moştenirea împovărătoare a numeroaselor generaţii care îi imitaseră pe Meşterul Dionisie şi pe Rubliov fără să-şi pună vreo problemă cu privire la estetica şi la tehnica lor.

Drama lui Ivanov consta în obligaţia în care s-a aflat de-a incorpora, în sensul etimologic al cuvîn- tului, un sentiment romantic, autentic şi înflăcărat, într-o formă rece şi de un clasicism steril. Nu putem renunţa, oridecîte ori se iveşte prilejul, să comparăm academismul de o îndărătnicie candidă a lui Ivanov cu lirismul delirant al compatriotului său Briulov, autorul unei uriaşe bucăţi de bravură romantică înfăţişînd ultimele zile ale Pompeiului, care a fost punctul de pornire al celebrităţii sale. Dar în timp ce Briulov era servit de un brio rapid şi fericit şi de un fa presto de decorator de teatru, Ivanov se străduia din răsputeri să armonizeze nişte idei destul de simple cu imagini din ce în ce mai complicate şi împovărate de scrupule de arheologi.

Amîndoi ruşii au fost marcaţi de pecetea Romei de la începutul secolului al XIX-lea: amîndoi l-au cunoscut acolo pe Overbeck şi pe Cornelius, dar nici unul dintre ei n-a înţeles lecţia de modestie, de pietate, de fervoare a nazareenilor. Briulov şi-a pictat Pompeiul într-o atmoseferă de operă fastuoasă, cu amintiri prost digerate din Potopul Sixtinei şi din Incendiul de la Borgo din Stan- zele lui Rafael, preferind sincerităţii un bel canto. Dimpotrivă, pentru Ivanov, veridicitatea sentimentului înseamnă totul; formele n-au altă menire decît aceea de-a vădi în cel mai mic amănunt fiecare nuanţă a acestui sentiment. La drept vorbind, există aici foarte puţin romantism şi, la o analiză mai profundă, tot atît de puţină emoţie autentic religioasă.

În arta lui Goya, dimpotrivă, constatăm asocierea unui soi ciudat de naturalism fantastic în Cuminecătura lui San José de Calasanz cu formalismul rococo din primele sale tablouri pioase, încă împovărate de

exemplul lui Tiepolo Madrilenul. Portretistul de curte, autorul cartoanelor de tapiţerii de la el Retiro, interpretul amabil şi elocvent al plăcerilor populare şi al eleganţelor orăşeneşti, era rău pregătit, prin caracterul şi formaţia lui, să creeze o mare artă sacră comparabilă celei a predecesorilor săi din secolele al XVII-lea şi al XVIII-lea: avea un spirit prea laic, foarte puţin clerical, şi, fără îndoială, încă şi mai puţin « spiritual ». Trecerea de la rococo la romantism în tablourile religioase ca şi în portretele şi în compoziţiile sale imaginare, se operează cu repeziciunea şi violenţa pe care le determină « criza » survenită către sfîrşitul secolului, criză pusă pe seama unor cauze materiale – boala de pe urma căreia a rămas surd – sau morale: şocul produs într-o conştiinţă liberală şi francofilă de erupţia în Spania a armatelor lui Napoleon, odrasla Revoluţiei.

Totuşi, nu se prea poate vorbi de-o cotitură spirituală, căci gîndirea religioasă a lui Goya nu pare să fi fost marcată de această criză ; constatăm cel mult o răsturnare în concepţia despre viaţă a artistului şi în filozofia sa, dacă într-adevăr putem vorbi de-o filozofie în cazul unui om atît de indiferent, credem noi, faţă de ideile abstracte. Între tablourile pioase dinainte de « criză » şi cele care o urmează, nu există nici o asemănare. Primele sînt sclipitoare, facile, voluptoase şi pe linia vene- ţienilor; Goya apare aici ca un discipol al lui Tiepolo şi, în mod excepţional, al lui Tintoretto sau al lui Tiţian; nimic nu aminteşte ascetismul funciar care conferea picturii sacre din Spania o măreţie austeră, tăcută, trufaşă, distantă. În Goya din prima manieră ne aflăm pe acelaşi plan cu o concepţie a sacralului puternic legată de pămînt printr-un senzualism afabil şi aproape gurmand. Chiar atunci cînd pictează, în tradiţia lui Velâzquez, *Răstignirea* aflată la Prado, el 368

nu creează decît o frumoasă « bucată de pictură » în care nu sclipeşte nici o scînteie spirituală, şi sfîrşim astfel, în 1799, la acel paradox de la San Antonio din Florida în care geniul pictural al lui Goya îşi desfăşoară toată uşurinţa, toată graţia, toată A^erva de mare colorist şi de maestru al tuşei, fără ca sufletul să se simtă implicat o clipă măcar în această artă de salon galant. E firesc să considerăm

provocator acest dezmăţ profan şi păgîn şi să credem, împreună cu Venturi, că « ducînd la extrem provocarea adresată sentimentului religios, Goya revela conştiinţa pe care o avea despre necesitatea unui scandal. » Scandalul a mers într-adevăr pînă la compararea picturilor din această biserică, lipsite, evident, de orice familiaritate cu sacralul, cum şi de evlavia inconştientă şi naivă pe care o păstrează, fără voia lor cei mai profani pictori italieni, cu decoraţia unui loc rău famat.

Metamorfoza produsă de criza de la sfîrşitul secolului n-are nimic comun cu o convertire propriu- zisă. Goya n-a devenit mai religios decît era înainte de această transformare radicală a caracterului său. Trufaşa îndărătnicie a aragonezului şi încăpăţînarea lui de-a urma orbeşte calea pe care şi-a ales-o îl împing dintr-un exces într-altul: Goya cade brusc într-un pesimism amar şi deznădăjduit a cărui tragică împotmolire în mlaştinile nopţii e povestită în picturile de la Quinta del Sordo. Cît despre sentimentul său religios, atît de slab încît îl puteai crede absent, acesta se manifestă într-un mod tragic în cele două tablouri pictate către sfîrşitul vieţii, la vîrsta de şaptezeci si trei de ani, tablouri care constituie, fără îndoială, testamentul său de sceptic şi de ateu. Şi ele conţin un element provocator, dar dacă decoraţia de la Florida insulta bunul gust şi decenţa – conform eticei şi esteticei spaniole de la sfîrşitul secolului al XVIII-lea—, acum, insulta a fost aruncată chiar în faţa lui Dumnezeu. Urcînd din adîncul beznelor, aprigă şi deznădăjduită, această insultă loveşte deopotrivă pe Dumnezeu, natura, societatea, ca şi cum bătrînul Goya ar fi

şters, fără cruţare, tot ce iubise şi respectase pe vremuri şi ar fi aruncat în această lavă fierbinte de un foc sumbru, toată povara experienţei omeneşti.

*Cuminecătura lui San José din Calasanz şi Hristos În Grădina Măslinilor sînt posterioare cu vreo douăzeci de ani Adormirii Maicii Domnului de la Clinchon, Trădării lui Iuda de la Toledo şi Florida.*

Cele petrecute în cei douăzeci de ani le cunoaştem din picturi şi din gravuri: acest senzual robust şi desfrînat s-a cufundat în lumea umbrei şi a umbrelor. Cuminecătura lui San José de Calasanz n-a fost pictată dintr-o iniţiativă personală, ci pentru că i-o comandase o mînăstire din Madrid şi pentru că sfîntul pe care îl

invitau să-l glorifice era şi el aragonez. Această analogie l-a făcut să lucr ze tabloul cu o adevărată pasiune – cuvîntul îi aparţine – şi, în timp ce muncea, să se identifice cu personajul său, nu pe planul sfinţeniei sau chiar al pietăţii, ci numai şi numai pe acela al mizeriei omeneşti.

Se ştie că după ce trăise în neprihănită cucernicie pînă la vîrstă de nouăzeci de ani, sfîntul a devenit infirm şi nu mai era în stare să slujească singur liturghia. Mergea atunci să asculte slujba în mijlocul copiilor de la Şcolile pioase pe care le întemeiase şi se cumineca odată cu ei. Identificarea lui Goya cu personajul său nu merge pînă la a insufla acestei picturi surde şi pămîntii, iluminată de cîteva lumini fumegoase în care s-a recunoscut pe bună dreptate o moştenire de la El Greco, o emoţie spirituală autentică. Desluşim greu sufletul ce sălăşluieşte în acest trup jalnic de bătrîn, la care pictorul se gîndea cu o ruşine îndurerată aşa cum se gîndea la propriul său trup. Această spaimă tragică a îmbătrînirii, de care a suferit, desigur, şi Rembrandt, în aceeaşi măsură ca şi Goya, dar pe care pictorul olandez o exorciza studiind pe el însuşi, în numeroase autoportrete, procesul degradării fizice. El înnobila acest proces în momentul cînd, uitînd că e vorba de sine şi de propria sa dramă, nu mai vedea decît un tablou, iar imaginea răsfrîntă de oglindă avea mai puţină 370

importanţă decît imaginea ce lua naştere pe pînză. Nevoia de absolut specifică spaniolului şi maniera de a duce totul la paroxism specifică aragone- zului, îl împinge pe Goya să-l transforme pe San José într-o monstruoasă autocaricatură, o reprezentare cumplită a bătrîneţii în sine, aşa cum «negurile » din Disparates şi din Caprichos oficiase liturghia neagră a femeii dezonorate şi degradate de dezastrele anilor. îl pictează cu dragoste pe bătrînul sfînt, căci pictura este într-adevăr foarte frumoasă, dar pictează tremurînd, deoarece ştie că aceste ravagii ale vîrstei ce s-au şi abătut asupră-i vor fi din ce în ce mai hidoase şi mai uimitoare în anii care vor urma, dacă Destinul îi va îngădui să-i trăiască. în *Hristos în Grădina. Măslinilor*, pictat pentru aceleaşi Escuelas pias San Anton Abad, confesiunea artistului devine şi mai directă şi mai dureroasă decît în *Cuminecătura.* Aceasta reprezenta umilirea sfî- şietoare şi

ruşinoasă a bătrîneţii, dar din ea mai emana, totuşi, o nobleţe la care oamenii simpli erau instinctiv sensibili. într-adevăr, tradiţia ne spune că străbătînd atelierul lui Goya în timp ce artistul îşi termina pînza şi aruncînd o privire asupra tabloului, un sacagiu a îngenuncheat şi s-a închinat în faţa şevaletului.

Ce este într-adevăr pios în *Hristos în Grădina Măslinilor?* De sigur nu îngerul, în care privitorul nu crede, cum nu crede nici chiar în Hristos, în care orice însuşire divină s-a stins, din care n-a mai rămas decît un mare nefericit, răpus de suferinţa fizică, chinuit de agonia morală, toată durerea cruntă a individului solitar, orfan, într-o lume fără suflet. Hristos nu va găsi încurajare sau alinare, nici în sinea lui şi nici în prezenţa iluzorie a îngerului; acest biet om doborît la pămînt în rasa lui albă mînjită de noroi nu mai este nici măcar un erou «laic ». El n-are mîndria ereticilor duşi la rug, nici expresia sfidătoare a tîlharilor care rînjesc în timp ce li se răsuceşte gărbiţa în jurul gîtului. Aici este exprimată cumplita durere omenească în tot ce are ea mai jalnic, mai despuiat, mai abject. Ai crede că pămîntul atrage spre el,

absoarbe şi digeră trupul care se prăbuşeşte treptat şi care, hic et nune, începe să coboare în lumea umbrelor.

Autoportret al lui Goya, aşadar, atît în *Grădina Măslinilor* cît şi în *Cuminecătura*, dar un autoportret moral, confesiune deznădăjduită, mărturisire a neputinţei, cu tot trupul ce se năruie şi cu braţele depărtate ale omului copleşit, vlăguit, care se abandonează şi va muri îndurerat că viaţa a fost atît de neomenos de aspră şi de nedreaptă cu el. Privirea rătăcită care nu zăreşte în cerul negru nici o licărire de speranţă, mădularele zdrobite de oboseală şi tristeţe, voinţa descumpănită părăsind un trup gata să se prăbuşească neagă tot ce ar putea fi mistic în acest realism respingător. Marii spanioli din secolul al XVII-lea erau nişte naturalişti care tratau bucuros un tablou sacru cu detaşarea cu care ar fi tratat o natură moartă, dar de sub această opacitate apăsătoare de materie răzbătea întotdeauna o lumină care era seînteia sacralului; chiar în cea mai realistă şi mai materială levitaţie se păstra accentul unei chemări de sus, o energie nevăzută ce împlinea actul misterios,

potrivnic legilor fireşti ale materiei. În *Grădina Măslinilor* nu mai aflăm decît materie învineţită, biciuită, sîngerîndă, ce şi-a pierdut înfăţişarea omenească şi-i gata să se preschimbe în praf şi noroi, nemaiavînd de dat lui Dumnezeu un suflet, ci doar o suferinţă nemărginită, o nesfîrşită mizerie, o capacitate nemăsurată de-a fi nefericit cu care omul Goya făcea cruda experienţă datorită şi acelei aptitudini înnăscute potrivit căreia de îndată ce înceta să simtă viaţa ca pe-o fericire îneîntătoare a simţurilor, nu mai descoperea în ea decît un izvor nesecat de înfrîngeri, de umilinţe, de frustrări, de tăgăduieli şi de refuzuri. Acest echilibru între realism şi spiritualism pe care pictura a reuşit s-o menţină, de la Renaştere pînă la sfîrşitul Barocului, este distrus aici din cauza slăbiciunii suportului religios.

Care este religia lui Goya în realitatea ei profundă ?

Exclusiv aceea a omului **şi** a omului care suferă. **372**

> Nici un fel de spiritualizare nu intervine pentru a înălţa experienţa sensibilă mai presus de material. Odată cu incapacitatea de-a se mai bucura de viaţă, începe suferinţa, existînd în plus anumite zone incerte în care bucuria de-a trăi şi suferinţa îşi schimbă reciproc însuşirile şi efectele. Întîlnim astfel în Disparates şi în Caprichos momente cînd voluptatea atrage la sine durerea, aproape inevitabil, ca şi cum aceasta ar fi complementul necesar celei dintîi şi mirodenia aleasă a celor mai frumoase ospeţe ale sale.

Acest mod de a ignora aparent sufletul, conferind caracterului şi operei lui Goya un fel de brutalitate sălbatică, n-are nimic comun cu filozofia din Secolul Luminilor şi nu constituie o intenţie deliberată de ateism şi liberă cugetare. Se pare că Goya nu contestă existenţa lui Dumnezeu, ci îi refuză acestuia doar atributele pe care i le recunoaşte religia; în mod inconştient, îl vede sub trăsăturile lui Saturn devorîndu-şi copiii şi înaintea tuturor pe primul şi cel mai sfîşietor dintre ei, Hristos. încă în *Trădarea lui Iuda*, datînd din 1798, constatăm acea latură omenească vrednică de milă a unui nefericit care nu este Fiul Domnului ci doar un biet predicator ambulant, unul dintre acei profeţi populari extatici şi vizionari care rătăceau cu zecile pe drumurile Palestinei, un idealist stîngaci şi nenorocit lăsat pradă răutăţii şi prostiei

oamenilor, căci în ansamblu umanitatea, este rea şi proastă; aceasta e concluzia filozofului lui Goya, care nu-i o metafizică: şi mai puţin încă o mistică. Şi pentru că bestialitatea este foarte aproape, prin natura ei, de brutalitatea omenească, în *Trădarea lui Iuda*, ca şi în toate compoziţiile în care explodează paroxismul cruzimii, *Dos de May o* şi *Tres de May o,* gravurile din *Dezastrele Războiului* şi din *Tauromahia*, balamucurile şi tribunalele Inchiziţiei . . . , feţele călăilor lui Hristos se apropie pe cît o îngăduie fizionomia umană de botul jivinei, lăsîndu-ne să prevedem în cele din urmă o metamorfoză posibilă, o identitate ruşinoasă între bruta umană 373 şi bruta animală.

Suferinţa nu spiritualizează victima. Pe măsură ce se încovoaie sub povara indiferenţei sau a absenteismului divin şi-a caznelor la care e supusă de semenii săi, ea goleşte de tot ce ar fi spirit, ajun- gînd să devină un noroi aproape inform, ca în *Hristos în Grădina Măslinilor*. Între Hristos din *Trădarea lui Iuda* şi cel din *Grădina Măslinilor* s-au scurs douăzeci de ani şi-o singură noapte la Geţemani între mişelia învăţăcelului şi părăsirea Fiului de către Tatăl său. Frumuseţea emoţionantă, demnitatea şi nobleţea pe care o mai păstra Hristos din Toledo au fost distruse în această noapte de lacrimi şi de sînge. Trădarea apostolului dă ultima lovitură omului care s-a prăbuşit în genunchi aşijderi taurului împuns de moarte de suliţa matadorului: un animal, nimic altceva, asemenea răsculaţilor din execuţia de la Madrid, năuciţi, îndobitociţi de frică, în sensul literal al cuvîntului; un animal care nu mai este decît un suflet mort în mormanul de carne zdrobită fără lecuire posibilă.

Dacă vom urca mai sus în viaţa lui Goya, dincolo de acel an 1798 cînd picta în acelaşi timp curtezanele cucernice de la Florida şi *Trădarea lui Iuda*, pînă în anul 1787, îl vom vedea executînd în răstimpul aceloraşi cîteva luni, luminoase şi sclipitoare Pradera de San Isidro cu eleganţele ei pline de farmec, cu depărtările ei sidefii şi perlate, şi *Moartea Sfîntului Iosif*, în faţa căreia e inutil săainvoci amintirea caravaggiştilor, căci naturalismul abrupt şi tragic al lui Goya merge mult mai departe decît ei în descrierea unei realităţi de-o umanitate mediocră. Construcţia acestei pînze e destul de stîngace şi de echivocă pentru a nu recunoaşte în ea o comandă, ca atîtea alte «tablouri pioase », anterioare acestuia sau contemporane cu el, şi o

comandă acceptată probabil în silă: nu dintr-un imbold al imaginaţiei şi al inimii. Alături de muribundul prăbuşit în pat şi crispat de zvîrcolirile agoniei, o femeie care este Soaţa Neprihănită şi un fiu care este Fiul Domnului. Spre acest Fiu îşi întoarce faţa tatăl adoptiv, înainte de a-şi da duhul, vrînd parcă să-i ceară explicarea tuturor misterelor pe care dulgherul nu ajunsese niciodată să le înţeleagă în tot cursul vieţii sale de om simplu şi de treabă.

Această pictură este departe de a înfăţişa geniul lui Goya; în opacitatea ei pămîntie, autentic funebră, ea se întoarce în bezne. Dacă am vrea să găsim aici o amintire a maeştrilor veneţieni, bogat reprezentaţi la Madrid, din care arago- nezul putea să se inspire şi în preajma cărora venea să se instruiască, singurul care ar justifica o apropiere ar fi dalmatul Bencovic, deşi materia groasă şi întunecată a acestuia e străbătută din cînd în cînd, de lumina spirituală. În mîlul bunurilor sale fumegoase, *Extazul sfintului Francisc*, de la San Sebastiano din Veneţia, exprimă suferinţa nesfîrşită a materiei omeneşti în care divinul irumpe brusc şi pe care fulgerul sacru îl sfîşie pentru a-şi deschide prin obstacolul dens al cărnii calea spre punctele vulnerabile ale sufletului. Nimic asemănător în *Moartea sfintului Iosif:* e vorba pur şi simplu de un episod din viaţa de zi cu zi a unei familii de ţărani aragonezi, îndobitocită de durere, neputincioasă din ignoranţă şi supunere în faţa suferinţei şi-a morţii: opera unui artist nu lipsit de credinţă, probabil, o credinţă tradiţională, inconştientă, dar căruia celelalte două virtuţi teologale, speranţa şi milostenia, îi erau inaccesibile.

Arta lui Goya nu reprezintă aşadar, din nici un punct de vedere o înnoire a picturii religioase spaniole. Caracterul său şi natura geniului său erau prea excepţionale pentru a crea o şcoală, iar romanticii spanioli care i-au fost discipoli, sau i-au urmat exemplul, n-au atins adîncimile dramatice în care s-a cufundat el. Romantismul nu era capabil să inspire o artă religioasă în Peninsulă, căci el însuşi era foarte puţin religios: într-o ţară în care catolicismul fusese întotdeauna puternic şi lipsit de rivali şi unde Biserica se arăta lesne tiranică, artiştii mînaţi de idealuri liberale şi adeseori revoluţionare nu puteau decît să se revolte împotriva ordinii stabilite.

Lucrurile se prezentau altfel iu Franţa unde, dimpotrivă, întoarcerea la religie în literatură şi în artă fusese

precedată de-o lungă perioadă de scepticism liber cugetător şi ateu, în spiritul Enciclopediei, căreia îi urmase persecuţia brutală întreprinsă de Revoluţie; politica anticlericală a Imperiului contribuie şi ea la înfăţişarea Restauraţiei ca o întoarcere la fervoarea unui sentiment religios oficial. Pietatea oprimată, hăituită, pedepsită cu moartea şi condamnată să se ascundă pentru a supravieţui, poate să înflorească în voie odată cu dispariţia piedicilor care o siliseră să se refugieze în ilegalitate. Originea nelegiuirii brutale a revoluţionarilor a fost căutată, de asemenea, în ideile Secolului Luminilor şi filozofii s-au pomenit astfel compromişi alături de ucigaşii de preoţi şi de dărîmătorii de biserici. Mulţi s-au întors la devoţiune cu un soi de emoţie înduioşată şi nuanţată de nostalgie şi de remuşcare şi, în modul cel mai firesc, de asemenea, s-a întors la epoca religioasă prin excelenţă, Evul Mediu, şi la stilul care îi era propriu şi materializa în piatră elanurile sufletului: goticul.

Pe cît se dezinteresase secolul al XVIII-lea de subiectele religioase, pe cît le surghiunise, cu o furie sectară, David şi şcoala lui în favoarea unui clasicism anticreştin, pe atît de zeloşi se dovedesc cititorii *Geniului Creştinismului* în a relua temele atît de familiare pe vremuri. În timp ce tablourile pioase dispăruseră aproape cu desăvîrşire din Saloane, romantismul le readuce acolo cu toptanul, şi ceea ce odinioară era excepţional devine atît de banal încît criticii sînt uneori exasperaţi; vom reţine ca deosebit de semnificativă exasperarea lui Keratry, în 1819, care se plînge că este « obsedat » de tablourile bisericeşti. « Ori încotro te duc paşii, scrie el, îţi izbesc privirile. Ai putea umple cu ele toate seminariile şi toate capelele creştinătăţii». Ce putem reţine din această risipă extraordinară de artă sacrală în Franţa? Care a fost partea adevărat fecundă a Franţei romantice în înnoirea picturii religioase?

Această contribuţie pare să fi fost destul de mediocră, din punct de vedere calitativ. Un formalism banal, care ar fi suspectat elanurile mistice şi care a prelungit pînă şi în arta sacrală răceai unui stil oficial. Cei mai mari pictori romantici francezi nu manifestă decît un interes destul de scăzut pentru religie ca izvor de artă, dacă nu ca emoţie sufletească; numai mediocrii devin furnizorii oficiali ai bisericilor şi ai mînăstirilor, şi doar în mod cu totul

excepţional, atunci cînd se acordă comanda pentru Capela Sfinţilor îngeri de la Saint-Sulpice, e remarcat Delacroix din mulţimea de salahori cuminţi folosiţi de obicei la acest gen de lucrări. Nici Chasseriau, nici Géricault nu au găsit în subiectele sacre acel imbold şi acea inspiraţie pe care şi le doreau. Orientul, pictura istorică, inspirată de aventura napoleoniană şi, mai ales, descoperirea peisajului, care i-a împins pe pictori să-l vadă pe Dumnezeu în natură şi să sacralizeze munţii Jura sau pădurea Fontainebleau, au opus picturii religioase o concurenţă triumfătoare. Pictorii geniali erau lipsiţi de-o religiozitate organică, iar celorlalţi nu li se cerea decît o evlavie decentă şi moderată, conformă cu imaginaţia religiei de stat. Cei mai mari au încercat o oarecare stinghereală în traducerea unor emoţii pe care nu le simţeau sau care nu-i impresionau decît foarte puţin. O corectitudine clasică, respingînd elanurile baroce, o pietate «rezonabilă » îndruma spiritul şi mîna chiar în cazul celor pe care îi putem socoti drept cei mai buni pictori religioşi ai vremii lor. Uscăciunea şi aproape indiferenţa lui Cleyre, răceala posomorită a lui Ary Scheffer, nazareismul lui Guichard, căruia Delacroix i-a făcut totuşi cinstea de a-l copia, corectitudinea demnă şi împietrită a lui Flan- drin caracterizează exact trăsăturile generale ale picturii religioase din romantismul francez, şi faptul că Delacroix găsea « un remarcabil parfum dantesc» în compoziţiile lyonezului Janmot n-ar fi suficient pentru a-l aşeza peste media onestă a contemporanilor săi.

Cum vor reacţiona la problema artei sacrale cei trei maeştri ai romantismului pictural francez, Ingres Géricault şi Delacroix ? Pentru Géricault, răspunsul va fi destul de scurt: ciudata banieră a Sfintei Osmana, de la biserica din Fericy este o bucată de pictură destul de bună aprofundată cu ajutorul unui frumos peisaj, dar ar putea reprezenta foarte bine orice tînără fată plimbîndu-şi pe cîmpuri melancolia romanescă. Cît despre Ingres, obedienţa lui clasică îi interzicea revărsările sentimentale, şi emoţiile pioase n-aveau cum să intre în obişnuinţele acestui raţionalist senzual. Ura lui faţă de gotic îl dovedeşte inaccesibil spiritualităţii medievale şi el însuşi admitea că se poate picta fără să crezi în ceea ce reprezinţi. Obişnuit să nu ia în consideraţie în operele lui Rafael, de exemplu, decît problema plastică şi picturală, Ingres reduce toate preocupările sale la rezolvarea în acelaşi fel a unor

probleme asemănătoare. *Fecioara cu Ostia*, *Intrarea Fecioarei în biserică, Legâmîntul lui Ludovic al XIII-lea* sînt învăluite într-o solemnitate rece în scopul de-a atinge un « stil nobil » şi lipsit de suflet. Rafaelismul lui Ingres îl duce la o artă de iconar, în care tot ce era sincer şi vibrant la modelul său se reduce la un pur echilibru de volume exacte şi statice. Absenţa unei pulsaţii lăuntrice atestă un formalism comparabil cu acela al pictorilor tradiţionalişti ruşi din secolul al XVIII-lea cînd copiază capodoperele lui Rubliov sau ale meşterului Dionisie. *Fecioara cu Ostia* este o icoană căreia nu-i lipseşte decît o ferecătură de argint bătut care din nefericire, ar distruge jocul genial de curbe şi de contracurbe ce dă atîta farmec acestui tondo.

Ingres nu e de loc înclinat să aleagă subiecte religioase din proprie iniţiativă; cînd accepta, resemnat, să le trateze, în urma vreunei comenzi întîmplătoare, el aducea în această îndeletnicire un fel de repulsie pentru temele în care, după părerea sa, Rafael excelase. «A face o Fecioară după cele făcute de Rafael, scria Ingres în 1857, ar fi o nesăbuinţă atunci cînd nimeni nu te sileşte s-o faci. » Comanda unui tablou înfăţişînd *Martiriul sfintului Simforian,* venită din partea episcopului de Autun, l-a pus în aceeaşi încurcătură, cu atît mai mult cu cît comanditarul precizase pînă la cel mai mic amănunt cum trebuie să arate tabloul. Constrîns de aceste exigenţe, cam nemulţumit de opera terminată, deşi considera că « frumuseţea, gravitatea şi tot ce e serios şi respectabil » este înfăţişat acolo, iritat de zeflemelele cu care a fost primit tabloul la Salonul din 1834, Ingres pleacă la Roma, unde cel puţin acolo, se afla printre ai săi. Revede cu acest prilej un Hristos pe care îl pictase pentru Trinitâ dei Monti, în 1820, şi care îi place şi acum foarte mult, căci îl socoteşte drept unul dintre cele mai bune lucruri pictate de el vreodată. E adevărat că tabloul a devenit « clasic » şi capodopera prin excelenţă pentru ingriştii care îi admirau blîn- deţea austeră şi savoarea îngheţată.

⋆

Creştinismul lui William Blake, contrar celui al lui Ingres, se împarte între un profetism vizionar şi retoric în acelaşi timp, inspirat de Vechiul Testament, şi-o imaginaţie idilică ce încearcă să recreeze Grădina Edenului în Anglia de la sfîr- şitul secolului al XVIII-lea şi începutul celui de al XIX-lea. Pictorul pusese în slujba gîndirii sale religioase o pastă

picturală ciudată, născocită de el însuşi, caldă, zgrunţuroasă şi smălţuită parcă, o tratare a acuarelei bogată în culori proaspete şi transparente, şi-o tehnică a gravurii pe o folosea pentru a compune tipografic, propriile sale cărţi. Mînat de rapiditatea şi de urgenţa stării vizionare ce nu-i lăsa răgazul să mediteze asupra personajelor care apăreau pe neaşteptate în faţa lui şi piereau cu aceeaşi promptitudine britală, el adoptase un soi de desen automat, folosind o linie mlădioasă şi parcă lichidă ce urma în chip firesc impulsurile imaginaţiei. Spunea că «lumea imaginaţiei este lumea eternităţii. O lume infinită şi eternă în timp ce lumea generaţiei şi vegetaţiei este finită şi temporară ». Pămîntul pe care locuim era considerat de el ca un ansamblu de iluzii, în lumea ideilor. Arthur Symons compară spiritul lui Blake « deschis eternităţii » cu ogorul « deschis semănătorului ». Artistul făcea parte dintr-o sectă nonconformistă şi puţin îi păsa de ortodoxie. Practica bucuros nudismul adamit împreună cu soţia lui şi discuta prieteneşte cu personajele vedeniilor sale, regele David, Moise şi Strămoşul Zilelor; el nu punea la îndoială realitatea colectivă a musafirilor săi cum n-ar fi pus la îndoială propria sa corporalitate şi aceea a prietenilor săi.

Dorinţa de întoarcere la simplitatea evanghelică şi la modestia Bisericii primitive îl determina pe Blake să adopte, în tratarea subiectelor sacre, o austeritate comparabilă cu cea a nazareenilor; dar spre deosebire de aceştia, care pretindeau că urmează tradiţia primitivilor italieni sau germani, el înţelegea să nu depindă decît de propria sa inspiraţie şi de-o estetică personală. A practicat totuşi linia unduioasă, învăluind trupurile prelungi şi flexibile în draperii uşoare cu moliciuni de apă pe care le regăsim în aceeaşi epocă la Flaxmann, la Fussli şi la Iacob Asmus Carstens, prelucrate de acesta din urmă de la Abilgaard, el însuşi mare admirator al lui Fussli. Lui Carstens i se datorează inventarea unui « romantism al antichităţii» existent încă la Flaxmann şi care va reapare, în mod excepţional, la unii germani. Acest romantism al antichităţii îi inspiră deopotrivă pe Bachofen şi pe Nietzsche, care inaugurează o renaştere dionisiacă a antichităţii în care secolul al XVIII-lea văzuse mai

degrabă şi aproape exclusiv latura apollinică.
Blake nu datorează nimic Evului Mediu şi nici goticului: el se crede înrădăcinat în însăşi originile Bibliei, dar estetica sa contrazice adeseori gîndirea sa religioasă. întoarce spatele tuturor maeştrilor, neacceptînd ca îndrumători decît pe Milton şi Sfintele Scripturi. Mai presus de orice, el nu-şi propune o operă frumoasă în sine ci o reprezentare exactă a ceea ce a văzut, în măsura în care viziunea sa ţine de reprezentabil. N-a încercat să dea indivizibilului o imagine care să-i poată exprima caracterul straniu şi inuman: are o pasiune atît de mare pentru trupul omenesc 380
şi pentru nud încît simbolismul practicat de el nu se prea eliberează de ceea ce am putea denumi naturalismul său idealizat. El nu ajunge niciodată la o reprezentare a sacralului răspunzînd definiţiei lui Rudolf Otto, adică a cu totul diferitului. Paradisul lui Blake nu se deosebeşte de-o grădină londoneză populată cu copii frumoşi şi tinere fete svelte.
I se întîmplă totuşi, cînd e inspirat de suflul profetic al Bibliei, să traducă vîrtejurile Facerii în ritmul prompt şi sinuos al unei mişcări expri- mînd gestul creator. Viaţa însăşi emană din aceste furtuni ce vădesc la Blake erupţia şi prezenţa Divinului. El nu se poate abţine de la antropomorfizarea forţelor cereşti şi-a energiilor naturii, căci este incapabil să conceapă altceva decît omenescul, chiar atunci cînd viziunea sa atinge pragul invizibilului. Astfel, Blake aminteşte de acei mistici care nu-şi pot cînta dragostea pentru divinitate decît în termenii pasiunii car- nale. Pentru el, religia n-are nimic dintr-un complex metafizic: ea nu cunoaşte decît grozăviile infernale descrise în ilustraţiile pentru *Cartea lui Iov* şi *Divina Comedie*, cu un soi de frică naivă, si beatitudinea candidă a aleşilor din Paradis: Chiar atunci cînd transcrie scenele tragice ale Patimilor, *Răstignirea*, *întoarcerea de pe muntele Calvarului*, aflate la National Gallery, *Coborirea în mormînt*, din colecţia Robertson, el şterge din ele aproape tot misterul suprauman, tot freamătul mistic.
Prin aceasta, Blake aparţine secolului al XVIII-lea englez, secolul hedonismului şi al raţionalismului, oricît de tare s-ar revolta împotriva lui, oricît l-ar dispreţui şi l-ar blestema. Nici un fel de sentiment religios, autentic sacru, nu-l ilumi- nează într-adevăr şi desenul său e prea clasic, ilustraţiile

Bibliei prea puţin deosebite de cele ale lui Flaxmann pentru Homer ca să se poată manifesta în el o adevărată înviere a artei creştine aşa cum o concepe romantismul. Poate că era prea tîrziu pentru a regăsi drumul urmat de iluminarea bizantinilor: superstiţia clasicismului, care împovăra din greu Renaşterea, nu uşurase greutatea pusă pe umerii secolelor următoare.

Tot în numele clasicismului, un clasicism nu prea deosebit în fond de al lui Blake, cliiar dacă operează într-un domeniu foarte deosebit şi – lucru mai grav – pe care îl considera drept reflexul sensibilităţii medievale, înşişi nazareenii se vor încadra în şcoala italienilor.

E totuşi semnificativ că, în loc să meargă la Florenţa sau la Sienna pentru a-i studia pe adevăraţii primitivi, ei se mulţumesc cu atmosfera lui Rafael, a lui Michelangelo şi a predecesorilor imediaţi ai acestora, aşa cum au găsit-o la Roma. Astfel, romantismul lor era destul de apropiat de acela al lui Ingres care afirma că, dacă Florenţa poate fi o etapă folositoare, împlinirea se găseşte în schimb numai la Roma. Pictorii germani care nu puteau face călătoria în Italia sau considerau că această călătorie nu-i absolut necesară, descopereau la Galeria din Dresda adevărat izvor de emancipare şi iluminare pentru atîţia romantici germani, pictori, poeţi, şi muzicieni, bazele unui cult al lui Rafael şi-a celor care, foarte departe de-a fi, cum erau numiţi nişte «primitivi», nu devansau decît cu cîţiva ani pe pictorul Madonei Sixtine, adică axa cea mai solidă a esteticii picturale a romantismului religios, întoarcerea la religie a artiştilor şi-a scriitorilor, fie că abjură scepticismul şi pozitivismul rococo, fie că, aparţinînd bisericii reformate, consideră că protestantismul a provocat o ruptură adîncă în unitatea creştină şi vor să se întoarcă la ea convertindu-se la catolicism, religiozitate sinceră şi înflăcărată ce apare la toţi aceşti neofiţi, că-i vorba de Friedrich Schlegel şi de soţia lui, care s-au convertit la Köln în 1808, de Zacharias Werner, care s-a preoţit, sau de Overbeck, Schlosser, Veit, Wächter, pe care atmosfera artistic-pioasă a Italiei i-a adus la sînul Bisericii catolice, acel elan de credinţă, însoţit de dorinţa candidă şi

emoţionantă de-a redobîndi simplitatea de spirit şi de moravuri a creştinismului primitiv, toate acestea explică de ce în această epocă ideile religioase au fost discutate atît de pătimaş şi cu 382

urgenţă imperioasă li se impune acestor neliniştiţi alegerea.

Şi convertirea Măriei Alberti a fost deosebit de singulară şi de simptomatică. Această tînără care avea să-şi sfîrşească zilele într-o mînăstire de surori infirmiere, îngrijind bolnavi incurabili, la Münster, în Westfalia (unde se află şi astăzi cele cîteva tablouri ale sale cruţate încă de timp şi de neglijenţa oamenilor), era fiica unui pastor. Fiind foarte înzestrată pentru pictură, tatăl ei o trimite la şcoala lui Anton Graff, din Dresda, unde începe să picteze portrete în stilul secolului al XVII-lea, copiind în acelaşi timp la Galerie tablourile vechilor maeştri. Dobîndeşte astfel o oarecare notorietate, care îi atrage invitaţia de-a expune la Weimar, în 1804 – avea treizeci şi şapte de ani – un ansamblu de portrete şi de copii; acestea din urmă l-au interesat mult pe Goethe pentru vigoarea şi exactitatea pe care o admiră la ele. I se comandă numeroase portrete de scriitori şi ajunge repede celebră în mediile literare. Din nefericire, n-a mai rămas nimic din portretele şi copiile sale, iar astăzi nu mai cunoaştem din lucrările ei decît vreo cîteva efigii de călugăriţe aflate în vorbitorul mînăstirii şi o *Magdalena pocăită*, pictată tot acolo, în 1808, primul ei an de călugărie.

Din punct de vedere artistic, *Magdalena pocăită* de la Münster nu reprezintă o operă capitală a picturii romantice şi ar fi indiscret să ne întrebăm dacă această Magdalenă este o aluzie la ea însăşi şi la cine ştie ce aventuri neştiute de pe vremea cînd trăia printre artişti. Tabloul este atît de inspirat de Pompeo Batoni încît ar putea fi chiar o copie, dacă în peisaj nu s-ar manifesta vădit un spirit romantic şi nicidecum baroc. E un peisaj melancolic, plin de nostalgie şi de muzicalitate, în care putem vedea un reflex emoţionant al însuşi sufletului călugăriţei.

Ce anume a determinat-o pe această fiică de pastor protestant din Germania de Nord, născută la Hamburg, să părăsească religia familiei 383 sale pentru a intra în sînul

altei biserici şi chiar

să se călugărească? Probabil că n-a fost vorba de-o criză de conştiinţă, ci de dorinţa de-a se consacra eliminării suferinţelor omeneşti. în- tr-adevăr, în 1805, ea se vede silită să părăsească Dresda unde o reţinea tot ce iubea şi admira, pentru a-şi îngriji sora bolnavă. între două datorii, o datorie umanitară şi de pietate familiară şi obligaţia de-a rămîne credincioasă vocaţiei sale de artist, ea alege în mod deliberat sacrificiul. Spera totuşi să nu abandoneze pictura şi, în- tr-adevăr, a putut continua să picteze, la mînăstirea Barmherziger Schwester, unde se afla, în timpul clipelor de răgaz îngăduite de progam şi de infirmieră. Zelul cu care se îngrijea de bolnavi n-a slăbit niciodată, în ciuda ispitelor pe care i le propunea arta, şi. moare pansînd bolnavi de tifos, în 1812. Am povestit altundeva cu c-ît devotament a alinat ultimii ani ai lui Novalis, şi influenţa exercitată, pe vremea aceea, asupra fratelui poetului, Karl von Hardenberg, pe care l-a determinat să se convertească. Tot ea a îndrumat şi destinul religios al surorii lui Tieck, Sophie. Adeziunea la credinţă şi la artă s-a săvîrşit la Galeria din Dresda şi în bisericile unde vechea muzică religioasă italienească rămăsese la loc de mare cinste. Emoţionată de Léo, de Marcello, de Carissimi precum şi de Rafael, Maria Alberti a descoperit că, odinioară, toată marea pictură şi toată marea muzică erau întemeiate pe religie. Credinţa inspira orice acţiune din viaţa artiştilor, şi operele bătrînilor maeştri, scria ea « erau frumoase pentru că ei credeau în formele pe care le pictau ». Poziţia estetică a Mariéi Alberti se întîlneşte aici cu aceea a lui Wackenroder, exprimată în eseul acestuia despre Dürer şi pictorii germani de odinioară: *Confidenţele unui pictor prieten al artelor* L într-o epocă în care nu spera

[1] *Herzensergiessungen eines kunstliebenden Klosterbruders* (Berlin, 1917). Pentru Wackenroder arta şi poezia intim unite nu sînt decît expresia sentimentului religios. Tot sensul vieţii, spune el, este acela de-a iubi şi de-a adora. W. compară contemplarea operei de artă cu o rugăciune, muzeul trebuind să fie un templu (N. trad.)

încă să devină catolică, Maria Alberti se întîlnise cu un călugăr ce exercitase o influenţă ciudată în mediile romantice, părintele Denneville, iar convertirea maestrului şi prietenului ei Moller precum şi-a surorii acestuia, Amalia, i-a arătat drumul pe care trebuie să-l urmeze.

Arta ei, spre deosebire de aceea a altor pictori religioşi germani nu are nimic medievalizant; ea se păstrează în mod evident pe urmele barocului, dar Maria Alberti înţelesese latura generos şi autentic creştină a barocului, emoţia profundă şi sinceră pe care o trezea acesta şi, adeseori, în ciuda unui oarecare teatralism, spiritul său cu adevărat creştin, robust şi direct. Ea nu ar fi împărtăşit niciodată purismul intransigent al nazareenilor pentru care, după Renaştere, nu mai existase nici un fel de artă religioasă. Într-adevăr, se pare că exuberanţa barocă a artei religioase germane din secolele al XVII-lea şi al XVIII-lea le-a inspirat aceeaşi antipatie ca şi estetica ¡religioasă ori areligioasă a rococoului.

În realitate, afinităţi puternice asociază în Germania barocul şi romanticul, astfel încît, dintr-un anumit unghi, barocul anunţă romantismul, iar acesta se prezintă ca o prelungire a barocului. Sentimentul neliniştii şi cel al melancoliei, aspiraţia spre « depărtări », îndoiala hamletiană şi zbuciumul faustic aparţin concomitent acestor două mari epoci din evoluţia spiritului uman. Să nu uităm, de asemenea, că marea decoraţie religioasă barocă din biserici şi mînăstiri continuă în tot secolul al

XVIII- lea; să notăm cîteva date capitale ale acestei perioade: Klein Mariazell de Johann Wen- zel Bergl, Welynburg de Cosmas Damian Asam, Goetzen de Mathias Giinther, Bergen bei Augsburg de Johann Wolfgang Baumgartner, Lohe bei Deggendorg de Christian Winck au fost pictate în cea de a doua jumătate a secolului al XVIII-lea, şi dacă Maulpertsch a executat decoraţia de la Siimeg în 1760, abia în 1795, în ajunul noului secol, a terminat decoraţiile de la Steinamanger. Fără îndoială că un exces de lirism şi primejdia unui entuziasm verbal pe care vigoarea şi pros-

peţimea sentimentului nu-l mai însufleţeau ar fi dus la un formalism şi la un manierism funeste

unui autentic spirit religios. împotriva acestor pericole, izgonind din romantism orice rămăşiţă eventuală a moştenirii baroce, nazareenii vor repudia această artă «decadentă» şi vor proclama necesitatea întoarcerii la simplitatea esenţială a «primitivilor». Părăsind Germania, ţara barocă prin excelenţă – în gîndire, în sentimente, în muzică, în artă. .. –, ei vor pleca să trăiască în Italia, pentru a simţi acolo atmosfera în care se născuseră « primitivii ».

Emigraţia considerabilă spre Peninsulă, ce are loc în ultimii ani ai secolului al XVIII-lea şi la începutul celui de al XlX-lea, e tot atît de puternică – dar şi în sens invers... – ca şi cea care a împins atîţia pictori spre Copenhaga şi, prin Danemarca, spre lumea legendelor nordice a pîclelor rodnice ale Eddei, ale Cîntecului Nibe- lungilor şi ale lui Ossian. Nici Runge nici Friedrich n-aveau nevoie de Italia: ne întrebăm ce ar fi putut dobîndi acolo, iar Cari Blechen, cînd s-a instalat în Peninsulă, a abandonat romantismul său originar şi e esenţial; el a găsit doar pitorescul şi s-a mulţumit cu atît, în detrimentul neliniştii sale şi al zbuciumului interior care i-au dictat tabloul magnific şi tulburător: Fulgerul, precum şi cîteva « ruine » al căror mister şi profunzime de sentiment ne fac să regretăm că n-a urcat această cale.

Chiar înainte de a se fi produs exodul celor care vor constitui Confreria Sfîntului Luca (Lukas- Bund) şi care vor fi numiţi nazareeni, numeroşi alţi pictori germani fuseseră atraşi de Roma şi de Italia de Sud; foarte puţini, în schimb, sînt cei care vor locui în Toscana şi în Ombiria; nici unul nu se va stabili în Italia de Nord. Galeria din Dresda polarizase atenţia şi pasiunea întregii Germanii pentru Madona Sixtina care dobîndeşte semnificaţia unui mesaj şi-a unui simbol. Madona Sixtină înseamnă Rafael: Rafael înseamnă Stan- ze-le Vaticanului; la Vatican îl regăseşti şi pe Michelangelo, al doilea pol al acestei fascinaţii 386

romane. Protestanţi şi catolici deopotrivă – dar cei dintîi mai reţinuţi şi mai neliniştiţi de « papism » – vor afla la Roma patria inimii şi-a artei lor. Unii

dintre ei se vor căsători cu cîte o frumoasă romană, model sau tînără din societatea oraşului şi toţi se declară tot atît de integral romani pe cît de milanez se voia Stendhal.

Această căutare a arhaismului din arta nazareenilor nu era prielnică progreselor esteticii sau tehnicii picturale a romanticilor. Ei practică un soi de imobilism sau de întoarcere la trecut, şi cel mai grav reproş adus de Goethe membrilor Confreriei – afară de faptul că pietatea lor catolică îl irita peste măsură, – este că el împing arta îndărăt. Există, totuşi, unele justificări ale pasiunii lor pentru Italia, oricît de exclusivistă ar fi ea; în primul rînd, abundenţa operelor de artă şi faptul că el se află în stradă, expuse în văzul tuturor, amestecate cu viaţa. În Germania, a fost nevoie de revoltătoarele expropieri napoleoniene pentru ca tezaurele bisericilor şi ale mînăs-' tirilor să fie aruncate pe trotuare, vîndute pe preţuri de nimic şi devenite astfel publice. Ei constată, de asemenea, că această artă este, în spiritul şi în forma ei, populară; cu alte cuvinte, poporul trăieşte în intimitatea capodoperelor şi, în mod spontan, firesc, le iubeşte şi le înţelege. Peisajele amintesc şi ele de cele descrise de autorii antichităţii sau de Biblie; aici vezi însu- fleţindu-se toată acea lume veche rămasă actuală, prezentă. Să adăugăm, în sfîrşit, lucru cit se poate de întemeiat, plăcerile vieţii materiale, blîndeţea climatului, farmecul birturilor ghemuite sub bolţile antice, moravurile prietenoase – ori, dimpotrivă, violente, dar întotdeauna pitoreşti şi surprinzătoare ale localnicilor, uşurinţa, arta de a trăi.

Schick, Wächter, Koch, Hartmann, Wallis aleseseră Italia drept azil înainte ca Lukas-Bund-ul să-şi găsească adăpost la mînăstirea romană San Isidoro unde au locuit nazareenii, pe care au decorat-o şi au făcut-o celebră. Ei au modificat 387 conştiinţa şi viziunea de altădată a artiştilor

germani cu privire la peisajul italienesc care rămîne documentar la Hackert sau la Tischbein şi păstrează un spirit rococo – dimpotrivă naza- reenii percep în el sentimentul romantic şi vom vedea

mai departe cum introducerea priveliştilor italieneşti în pictura germană a determinat o seamă de curente inedite şi a trezit o nouă sensibilitate. Aceste peisaje impresionează atît de puternic imaginaţia şi sensibilitatea germanilor aflaţi în trecere sau locuind la Roma pentru că sînt într-adevăr vii, şi nu însufleţite artificial cu «fabrici» care seamănă cu nişte culise de teatru şi cu personaje ce par figuranţi de operă. Atmosfera senzuală şi intelectuală a *Elegiilor romane* ale lui Goethe înfăţişează trecerea de la un romănism rococo la romănismul romantic. Totuşi, cu rare excepţii, senzualitatea este exclusă din arta nazareenilor; într-adevăr ei sînt nişte călugări laici, locuind în chiliile de la San Isidoro şi chiar dacă nu se constrîng la o castitate absolută, năzuiesc să ducă cel puţin o viaţă pură. Convertiţii pun în disciplina lor aspră toată străşnicia unei origini puritane sau pietiste şi zelul lor, înclinat spre exagerarea entuziastă, al neofiţilor. Nu vom face aici istoria Lukas Bund- ului, căci este o istorie lungă şi complexă: ne vom mulţumi să schiţăm în linii mari teoriile îngăduite de ansamblul «confraţilor», spiritul ghildei numite a Sfîntului Luca după modelul vechilor corporaţii şi pentru a înrădăcina mai temeinic în trecutul medieval, şi să notăm particularităţile celor mai însemnate figuri ale mişcării: destul de diverse, individualităţi puternice şi originale care s-au succedat în Bund, căci, potrivit regulamentelor asociaţiei numărul membrilor nu trebuia să depăşească niciodată cifra simbolică şi mistică de şapte.

Confreria fusese întemeiată la Viena, în 1808, sub denumirea de Lukasbriiderschaft, şi pictori care făceau parte din ea fuseseră atraşi unii spre alţii cît se poate de firesc, datorită admiraţiei lor comune pentru tablourile vechilor maeştri germani din Galeria de la Viena. Un dublu curent 388

se desena ca atare în înnoirea artei religioase: primul, născut la Dresda, era alimentat de cultul lui Rafael, celălalt pornind din Viena, asocia dragostea pentru germani cu aceea pentru italieni. Indiferent de natura sa, era firesc ca acest curent

să sfîrşească la Roma, a cărei putere de atracţie era irezistibilă: abia în 1819 li s-a aplicat membrilor Confreriei Sfîntului Luca numele de « nazareeni» cu o semnificaţie batjocoritor ironică. Era zeflemisit mai ales idealul lor de puritate, dorinţa de-a se retrage departe de lume şi de-a lucra în tăcere, reculegere şi rugăciune, asemenea călugărilor pictori ai Renaşterii, pe care îi considerau modele. Instalarea la mînăstirea San Isidoro sublinia voinţa lor de-a alcătui un fel de ordin laic, de corporaţie artistică.

Cunoaştem bine viaţa confreriei datorită numeroaselor scrisori ale lui Overbeck trimise în timpul şederii sale în Italia prietenului său Vogel. Originar din Lübeck, unde influenţa artistică a Compenhagăi era dominantă, fiu de senator şi aparţinînd ca atare aristrocraţiei bătrînului oraş hanseatic, Friedrich Overbeck îşi descoperise vocaţia care nu avea nimic comun nici cu cea de comerciant nici cu cea de armator, răsfoind la vîrsta de cincisprezece ani nişte culegeri de desene de Rafael. Pasiunea pentru artă şi pasiunea pentru Italia se treziseră în acelaşi timp. Spirit grav, serios, aproape ascetic – camarazii săi îl numeau «preotul»— el visa un ideal în acelaşi timp monastic şi estetic. Activ, întreprinzător, înzestrat cu un caracter de şef şi cu talentele unui administrator, Overbeck preia conducerea Gildei cînd se îmbolnăveşte Pforr; devine astfel stîlpul ei central, pilonul de bază, şi pune tot zelul pentru a unifica ţelurile şi creaţiile celorlalţi pictori. Uneori, zelul acesta îl făcea să judece cu asprime libertăţile anumitor pictori care nu aveau, asemenea lui, noţiunea unei castităţi necesare. Viaţa de la San Isidoro era simplă, frugală, liniştită. Fiecare lucra în chilia lui, iar seara se adunau să discute ceea ce făcuseră, să-şi arate 389 operele şi să le confrunte cu ale celorlalţi fraţi.

Se discutau probleme de estetică, tehnică, literatură, religie; unii desenau, iar unul servea pe rînd drept model celorlalţi; se citea cu glas tare din Dante, Ariosto, Tasso, şi în aceste seri monahale speranţa care îi înflăcăra părea şi mai mare, mai nobilă şi mai aproape de împlinire, în ciuda glumelor proaste făcute pe seama « nazareenilor »

de ceilalţi artişti germani statorniciţi la Roma şi ducînd acolo o viaţă veselă prin locande şi acasă la fetele frumoase. Un grup ostil catolicilor de la San Isidoro se constituise sub numele de Capitolini: aceştia erau protestanţi, îi dispreţuiau şi-i urau pe convertiţi şi exaltau arta profană în detrimentrul artei religioase.

Nu tot ce făceau «nazareenii » era vrednic de laudă; se părea că în idealul lor chiar exista ceva deliberat, forţat, artificial. Din punct de vedere estetic, greşeau vrînd să readucă pictura la ceea ce fusese pe vremea Renaşterii – într-adevăr, pentru ei Perugino era un « primitiv » şi-l ignorau pe Giotto. Runge nu greşea reproşîndu-i echivocul de-a pretinde o înnoire a conţinutului artei fără să înnoiască în acelaşi timp forma, iar Goethe îşi bătea joc de caracterul lor « maladiv », de care se plîngea şi în cazul lui Wackenroder. Nazareenilor le-a lipsit prilejul de-a picta mari ansambluri în biserici; n-au izbutit decît să decoreze capela propriei lor mînăstiri, iar cîncl au fost invitaţi de consulul german Bartholdy şi de principele Massimi să împodobească diverse palate şi vile, n-au putut face artă propriu-zis religioasă. Protecţia pe care le-a acordat-o Kronprinz-ul Bavariei, viitorul Ludovic I-ul, care trăia la Roma printre studenţi şi artişti şi, asemenea lor, purta vechiul costum german, adică nădragi, tunică medievală, beretă de catifea roşie, părul lung, nu le-a putut fi de nici un folos în momentul acela.

Franz Pforr, care, pînă în clipa cînd i-a trecut întreaga sa autoritate lui Overbeck, exercitase asupra confraţilor săi puterea unui «stareţ», era fiul unui pictor animalier din Frankfurt. Unchiul său Tischbein i-a dat cîteva lecţii care i-au prins 390

bine, dar mai ales influenţa lui Passavant, prietenul său, şi lecţiile lui Maurer şi ale lui Fiiger la Viena i-au format talentul şi i-au îmbogăţit cunoştinţele. La 10 iulie 1809, a participat la întemeierea Lukas-Bundului împreună cu Vogel, Sutter, Oversbeck, Wintergest şi Ilottinger, primii membri. Fusese prietenul bătrînului Joseph Haydn şi temperamentul său generos, geniul său juvenil, ar

fi făcut dintr-însul unul dintre cei mai mari pictori ai acestei generaţii dacă n-ar fi murit de tuberculoză, la Albano, în vîrstă de 24 de ani, la 16 iunie 1812.

Ca şi Wackenroder, Pforr preconiza idealul unei Arte-Religie, mai mult adică decît o artă religioasă, în care toate forţele materiale şi spirituale ale fiinţei să contribuie la naşterea frumuseţii formelor şi-a frumuseţii sufleteşti ce s-ar ilumina reciproc. Nu vroia să-i imite pe antici, ci să retrăiască sentimentele, gîndurile şi pasiunile lor. Tînărul Pforr nu este un arhaizant, şi peste toate operele sale pluteşte un aer de prospeţime, de inocenţă, de sinceritate, de entuziasm tineresc. *Sfîntul Gheorghe* de la Städliches Institut din Frankfurt este o capodoperă de graţie firească şi de simplitate elegantă; picta spontan, cu candoarea fermecătoare a spiritului şi a inimii sale, fără să privească îndărăt spre maeştrii trecutului, şi *Sfîntul Gheorghe*, aşa cum şi-l reprezenta Pforr, este în acelaşi timp cavalerul eroic al tradiţiei creştine şi tînărul Siegfried din Nibelungenlied, amîndoi întruchipînd idealul cavaleresc spre care se îndreaptă nostalgia lui.

Pforr apare mai stîngaci şi parcă stînjenit în pictura istorică, atunci cînd reprezintă *Intrarea împăratului Rudolf de Ilabsburg la Rasei în 1273*, şi *Contele de Habsburg şi Preotul* (ambele tablouri se află de asemenea la Frankfurt), dar opera în care a pus tot ce era mai bun în el este dipticul votiv *Maria şi Sulamita*, unde intimitatea înduioşată a «primitivilor» autentici, elanul inimii, frumuseţea pudică a iubirii caste (în care se spune că a reprezentat idealul lui Overbeck, propriul



său ideal fiind acela al unei fericiri conjugale luminate de maternitate) nu ne îndeamnă să ne gîndim nici la Evul Mediu şi nici la Renaştere, ci la o perfecţiune atemporală ce izvorăşte din universalitatea unor sentimente eterne. Pforr mai desenase şi un proiect – din nefericire pierdut – pentru o Apocalipsă monumentală care avea mai multă vigoare dramatică decît fermecătorul diptic. *Întîlnirea Rebecăi cu Eliazar*, de Cari Peschel, ce aparţinuse Muzeului din Leipzig înainte de-a dispare în incendiul din 1931, vădeşte aceeaşi con-

cepţie estetică pe care se întemeiază şi operele lui Pforr, dar observăm aici un anumit manierism, necunoscut de Pforr. Într-adevăr, era greu să te inspiri din Rafael, fără să aluneci în « maniera » ce marchează atîtea tablouri religioase atunci cînd nu sînt inspirate de-o credinţă profundă. Acesta este uneori şi cazul lui Joseph von Führich, care, spre deosebire de destinul prea scurt al lui Pforr, a făcut o lungă carieră de artist, profesor şi director de muzeu. Nu împlinise treizeci de ani cînd a venit la Roma şi totuşi, tabloul său de la Muzeul din Viena prezenta un amestec curios de influenţe în care dramatismul lui Michelangelo contrabalansează calmul lui Rafael.

Dimpotrivă, în cazul lui Wilhelm Schadow, care a intrat în Lukasbund după moartea lui Pforr şi era fiul ilustrului sculptor oficial Gottfried Schadow, exista, cum notează Overbeck, « o religiozitate autentică ». Aceasta l-a pus în conflict cu tatăl său, un om al secolului al XVIII-lea, foarte talentat dar de o spiritualitate mediocră, şi care considera dorinţa tînărului de-a intra în Ghildă drept o « boală a spiritului ». Schadow s-a lecuit destul de repede de această boală, dacă putem s-o numim aşa, căci s-a întors la Berlin în 1819, după ce nu rămăsese la Roma decît şase ani. Destinat să devină un duşman înverşunat al romanticilor atunci cînd va conduce academia de la Düsseldorf, îl va imita pe Rafael cu o deosebită iscusinţă în *Sfinta Familie* de la München. Madonele sale sînt de o frumuseţe molatecă şi totodată castă, iar în peisajele romane a ştiut să îmbine observaţia directă a naturii cu un punct de por-



nire idealist. Se convertise în 1816 – la vîrsta de treizeci de ani – şi toată opera posterioară acestei date oglindeşte sentimentele noi pe care le trezise în el această schimbare de religie. Intrase în Confrerie, care după moartea lui Pforr a abandonat mînăstirea San Isidoro, odată cu Julius Schnorr von Carolsfeld,«excelentul Schnorr» cum îl numeşte Overbek adăugind « că iubea deopotrivă natura şi imaginile Sfintei Scripturi». Am văzut înainte în ce constă geniala sa contribuţie la

peisajul romantic. În ceea ce priveşte estetica sa religioasă, opera care o reprezintă şi-o rezumă cel mai bine este faimosul tablou de la Galeria din Dresda, *Familia sftntului Ion vizitînd familia lui Isus.* Pictat în 1817, anul cînd fusese primit în Ghilda, tabloul degajează un farmec profund prin frumuseţea peisajului şi graţia firească a compoziţiei. Prin desenele sale, Schnorr se dovedeşte atent la vioiciunea pitorească a ţăranilor italieni în timpul muncilor cîmpeneşti. El a fost, de asemenea, un bun pictor de portrete şi, lucru excepţional la confraţii căşti ai Sfîntului Luca, de nuduri. Severul Over- beck blama acest păcat al lui Schnorr care, din fericire, rămînea însă acelaşi « excelent », numai că pictorul *Vizitei* nu uita că Rafael, atît de venerat la San Isidoro, nu dispreţuise farmecele frumoaselor trupuri despuiate şi nici nu ignorase bucuriile carnale ale voluptăţii.

Personalitatea puternică şi originală a lui Peter von Cornelius, unul dintre cei mai cunoscuţi nazareeni, în care vedem, adeseori, esenţa însăşi a picturii religioase romantice, era mai atrasă de Renaşterea matură decît de predecesorii lui Rafael; Coborîrea în mormînt, de la Leipzig, neterminată, îmbină într-un electism singular amintirea lui Perugino şi a pictorului Stanzelor cu un Miche- langelism viguros influenţat de Asmus Carstens. Cornelius este deja un clasic, pe cale de-a deveni un baroc, ceea ce se explică prin înseşi împrejurările formării şi ale uceniciei sale de pictor. Viaţa sa, zbuciumată de furtunile pasiunii, contrazice, după 393 cît se pare, stilul său care, chiar şi în momentele

cele mai dramatice, rămîne înţepenit într-o anumită răceală. Născut în 1783 la Düsseldorf, moare la Berlin, mai mult decît octogenar, în 1867. Trăgîndu-se din rococo, Cornelius a văzut zorii realismului şi s-a stins în ajunul marii expoziţii din 1869, expoziţie care asistă la triumful lui Courbet în Germania şi la puternica şi noua orientare estetică ce reprezintă consecinţa acestui triumf.

Fiu al conservatorului Galeriei din Düsseldorf, Peter von Cornelius se bucurase, am putea spune chiar de la naşterea sa aproape, de privilegiul unei intimităţi excepţionale cu capodoperele acestui muzeu încă de atunci foarte bogat. Singurul mijloc de-a potoli crizele furioase ale copilului era o plimbare, la orice oră din zi sau din noapte, prin galeria anticilor. Pasiunea pentru sculptura grecească pe care i-o insuflaseră aceste ciudate plimbări l-a decis să rămînă credincios elenismului, în ciuda convertirii sale şi-a ataşamentului faţă de pictura creştină. Aproape toată viaţa sa a pictat paralel tablouri mitologice şi subiecte creştine; foarte tînăr fiind, lucra simultan la o compoziţie pioasă destinată bisericii din Neuss şi la o decoraţie, pentru casa unui prieten de-al său, în care figurau ca eroi Apolon şi Diana. S-a putut spune că « Ulise îi era tot atît de familiar ca şi cei Patrusprezece mijlocitori», şi este evident că divinităţile păgîne îi inspirau o pietate tot atît de sinceră ca şi cea inspirată de Hristos, de Fecioară şi de sfinţi.

Instruit datorită studierii copiilor de tablouri italieneşti şi-a originalelor aflate în Galerie, îşi alesese, dintre pictorii Renaşterii, un zeu: Rafael şi, adolescent fiind, în dorinţa de a se identifica pe cît posibil cu obiectul dorinţei sale, semna scrisorile tot Rafael. Curiozitatea sa pentru un alt gen de pictură s-a trezit cu ocazia sosirii la Köln, în 1803, a fraţilor Boisserée, care i-au arătat colecţia lor, lărgindu-i astfel orizontul cultural şi stimulîndu-i interesul pentru vechii maeştri germani. îl studiază pe Dürer şi este entuziasmat de facsimilele Breviarului lui Maximi-

lian, pe care von Aretin le publicase la München în 1808. Visul lui era să picteze în maniera lui Dürer dar dorea cu înfocare să meargă şi la Viena pentru a-l studia pe Correggio şi pe Tiţian. Asemenea multor alţi artişti, îşi încercase norocul concurînd pentru premiul Prietenilor Artei din Weimar; fără succes, vai, pentru că această asociaţie prezidată despotic de Goethe prefera îndrăznelilor « modernilor» un clasicism rece în stil antic; singura recompensă au fost cîteva vorbe din partea lui Goethe şi nişte poveţe folositoare pentru evoluţia carierei sale.

Mai tîrziu, urmînd sfaturile lui Sulpiz Boisserée, Cornelius a desenat o suită de scene după Faust şi le-a trimis poetului. Goethe i-a mulţumit îndemnîndu-l să facă o călătorie în Italia; era un îndemn ce răspundea celor mai arzătoare dorinţe ale pictorului, căci voia să-i cunoască pe maeştrii Peninsulei şi altcum decît lucrările văzute în muzeele germane şi în colecţia Principelui Arhiepiscop Dallberg, la Frankfurt, care îl invitase să lucreze pentru el şi căruia îi închinase o Madonă.

Ce avea să caute în Italia? În primul rînd o încurajare ca să « nu capituleze în faţa spiritului răufăcător al epocii», cum spunea el însuşi, fără a renunţa totuşi la admiraţia sa pentru maeştrii germani ai Renaşterii. În drum spre Roma, poposeşte la prietenii săi Helwig, în 1811, cît să ilustreze o carte de poveşti şi legende scrisă de ei. Clasicul fascinat de Rafael ştia deci să rămînă credincios trecutului romantic, măreţiei şi bonomiei Evului Mediu, Märchen- urilor şi epopeilor. Acest curent dublu care îşi împarte spiritul lui Cornelius se recunoaşte prin faptul că în chilia sa de la mînăstirea San Isidoro va desena compoziţii scoase din *Nibelungenlied* şi, mai cu seamă, o admirabilă Moarte a lui Siegfried.

Chiar în ziua sosirii sale în Cetatea Eternă, l-a vizitat pe Overbeck care l-a îmbrăţişat, notînd apoi în jurnalul său: << Dumnezeu mi-a trimis un prieten ! Seară de neuitat!» A doua zi s-au dus 395 împreună la Vatican. Incîntat să trăiască în sfîr-

şit în ţara Anselor sale, Cornelius nu era totuşi

chiar atît de italienizat încît să nu ghicească primejdiile care îl ameninţau acolo. « Ispita cea mai rafinată, spunea el, este Rafael ». Şi de teama de a nu se distruge şi pierde în această ispită adăuga: «Un pictor german n-ar trebui să-şi părăsească ţara >>. Probabil îşi dădea seama că, într-un fel, nazareenii urmează un drum greşit, căci ajunsese să gîndească şi el, aşa cum îi scria Goethe lui Boisseree la 14 februarie 1814, că «ei se formează pe dos, că se întorc la sînul matern ». Hotărî ca atare să rămînă modern, fără a renunţa să-i studieze pe cei vechi învăţînd de la ei tot ce erau în stare să-l îirveţe. Iată de ce în opera sa nu există aproape nici o urmă de arhaism, cu sau fără voie. În sfîrşit, considera drept unul dintre marile merite ale vieţii monahale de la San Isidoro avantajul de-a aduna sub acelaşi acoperămînt şi într-o intimitate constantă mai mulţi germani care, altcum nu s-ar fi întîlnit niciodată probabil. Comunitatea de speranţe, de aspiraţii, de reuşite şi de tentative, schimburile de cărţi, de idei, se amestecau şi îmbinau într-un amalgam fecund toate aceste individualităţi diverse, destul de energice şi destul de afirmate pentru a nu se imita reciproc, aşa cum nu-i imitau de fapt nici pe pictorii vechi, modelele şi maeştrii lor. Cînd Schlosser termina să citească cu glas tare o a\ ᵣentură a Nibelungilor, în faţa confraţilor adunaţi în refectoriu, Pforr deschidea Divina Comedie: astfel, acest sincretism în care se contopea Germania şi Italia, ceţoasa antichitate nordică şi luminile strălucezii ale Toscanei aducea unor artişti cu un temperament atît de bogat ca al membrilor Lukasbundului o varietate de emoţii, de impresii, de idei extrem de folositoare picturii lor.

Scurtă vreme după instalarea sa la Roma, Cornelius începuse să studieze, împreună cu Schadow şi Xeller, conferinţele religioase ale profesorului Ostini, care a jucat un rol important în convertirile de la San Isidoro. Era însoţit şi de prietenul său Voge, dar acesta din urmă este singurul care 396 nu s-a convertit, tatăl său bănuind după tonul scrisorilor sale că intenţionează să treacă şi el la

catolicism, l-a rechemat numaidecît în Elveţia. Cornelius se împrietenise mai ales cu Pforr, al cărui entuziasm proaspăt şi pur l-a cucerit; cînd medicii au considerat că aerul Romei primejduieşte sănătatea acestuia şi îi recomandă o şedere la Albano, Cornelius pleacă împreună cu prietenul său, îl instalează, îl îngrijeşte cu cel mai generos devotament, stă în preajma lui în clipa morţii şi-i închide ochii.

Convertirea la catolicism, spiritul aproape ascetic al mînăstirii, dorinţa de-a fi cit mai religios cu putinţă atît în artă cît şi în viaţa sa de toate zilele, nu l-a împiedicat pe Cornelius să se îndrăgostească, în 1814, de-o frumoasă romană pe care a trebuit s-o ia în căsătorie atunci cînd s-a născut copilul iubirii lor. Căsătoria n-a mai putut fi tăinuită aşa cum fusese tăinuită legătura lor; aflînd de cele întîmplate, Overbeck, care era cenzorul moral al comunităţii, a fost cuprins de-o mare indignare: ar fi vrut ca toţi fraţii să rămînă căşti, ca şi el, dar Cornelius nu avea vocaţia celibatului şi trăia de altminteri cît se poate de fericit cu romana sa. Din punct de vedere estetic, influenţa lui Cornelius orientează Confreria spre voinţa de a crea, după exemplul maeştrilor din Evul Mediu şi din Renaştere, mari ansambluri monumentale. El însuşi se pasionase pentru frescă şi visa să transplanteze această tehnică în Germania şi să instaureze acolo un stil nobil şi monumental, în care pilda lui Rafael, care rămîne idolul lui, s-ar adapta subiectelor germanice. Italienismul germanilor din Roma nu consta întotdeauna, în a deveni italieni şi a-şi încheia viaţa în Italia: dimpotrivă, mulţi se gîndeau să ducă în ţara lor fructul studiilor întreprinse şi să-l aclimatizeze acolo. Există o scrisoare a lui Cornelius către marele scriitor catolic Gorres, din 1814, în care acest ideal şi această voinţă sînt formulate limpede şi elocvent. Niebuhr, ambasador la Roma în 1816, s-a interesat de aceste proiecte şi s-a străduit să obţină pentru nazareeni comanda decoraţiilor pentru noul Dom din Berlin, pe atunci în construcţie, al cărui autor era Schinkel. Proiectul a eşuat dar trei ani mai tîrziu, acelaşi Niebuhr l-a adus pe Cornelius la Düsseldorf unde, gîndea el, ar fi mai folositor decît la Roma, pentru a împlini destinele artei germane, înainte de a părăsi Italia, Cornelius

participase la lucrările colective încredințate nazareenilor, adică la decorarea palatului Zuccari unde locuia în 1815 consulul prusac Bartholdy, iar doi ani mai tîrziu la executarea frescelor de la palatul principelui Massimi, cu ciclurile lor scoase din Dante, Ariosto şi Tasso, Horny, Veit, Catel, Koch, Overbeck, Führich, Schnorr von Carolsfeld participau la aceste lucrări. Cornelius atacase Divina Comedie şi încercase irealizabilul vrînd să reprezinte cercurile Paradisului; n-a izbutit să-şi încheie sarcina asumată pentru simplul motiv că Dante îi încurajează pe temerarii ce vor să fixeze viziunile poetului în imagini materiale, dar şi pentru ca, urmînd sfaturile lui Niebuhr, Ivronprinz-ul de Bavaria l-a invitat să vină în Germania şi să înrădăcineze acolo arta religioasă şi istorică ce se născuse pe colina Pincio, unde se înălţa mînăstirea dezafectată de Napoleon şi preschimbată de nazareeni în leagănul unei arte noi.

Decorarea palatului Massimi a durat zece ani şi a fost unul dintre cele mai memorabile evenimente din istoria artei de atunci. Subiectele fiind împărţite, pictorii nu lucrau împreună de fapt, ci fiecare la opera sa personală; astfel, nu puteau da frîu liber la ceea ce avea mai original şi mai specific. Cu toate acestea, în ciuda diversităţii caracterelor şi-a talentelor, ansamblul degajează o impresie de unitate, căci spiritul Confreriei orchestrează şi armonizează deosebirile dintre ei. Acest spirit nazareean comun membrilor Lukas-bundului, nu le impune o uniformitate care ar fi sterilizat arta lor; dacă la prima vedere sîntem izbiţi de ceea ce îi face să semene între ei, foarte repede ajungem să distingem caracterul unic al fiecăruia în parte, cu neputinţă de confundat.

> Munca în comun la San Isidoro nu le-a atenuat deosebirile şi chiar autoritatea lui Overbeck a avut tactul de-a nu impune un stil; din această muncă în comun care se practica la mănăstire, fiecare a căutat să facă totul atît în folosul personalităţii sale de om cît şi a originalităţii operei sale. Mai slabe, mai nesigure pe sine şi pe destinul lor, aceste vocaţii de artişti şi-ar fi tocit probabil asperităţile şi şi-ar fi rotunjit unghiurile în acest frecuş zilnic; în realitate, deveniţi mai puternici şi mai autentici

prin acest contact, ei au dezvoltat tot ce era mai esenţial în fiecare şi îl deosebea mai mult de ceilalţi. Nazareenii erau un monolit în faţa capitolinilor şi-a hedo- nişţilor de la cafeneaua Greco, dar cînd se întorceau la mînăstire şi în chiliile lor, redeveneau individualităţile robuste şi evidente, larg deschise individualităţilor vecine, dar puternic înrădăcinate în propria lor etică şi estetică; nu exista probabil între ei decît o singură legătură: o religiozitate sinceră şi fermă si adoraţia lor pentru Rafael. S-a întîmplat chiar, datorită unora dintre ei, ca între San Isidoro şi capitolini să se înnoade relaţii prieteneşti – de la om la om ! –, mulţumită generozităţii lui Rehbenitz «excelentul cumnat» al lui Overbeck, care a rămas credincios religiei reformate şi aparţine capitolinilor dar a iubit şi a ajutat întot- teauna Bund-ul.

Tot ce ni se pare uscat şi ţeapăn în grafismul lui Rehbnitz, care, de altminteri, a predat desenul la Kiel, după ce s-a întors în Germania, se explică probabil prin formaţia juridică impusă de părinţii săi, care nu-l voiau pictor. Studia aşadar dreptul la Heidelberg, cînd vizitarea colecţiei fraţilor Boisseree i-a deschis ochii şi l-a determinat să lase baltă Pandectele, spre marea supărare a părinţilor săi. S-a dus aşadar la Viena să lucreze sub îndrumarea lui Sutter, iar după ce i-a cunoscut pe fraţii Olivier şi pe Schnorr, s-a decis să-i urmeze la Roma şi să intre în Confrerie.

Horny, care asemenea lui Pforr avea să moară **399** de tuberculoză la Olevano, în 1824, în vîrstă de numai douăzeci şi şase de ani, era considerat de Overbeck ca cel mai genial din toată Confreria.

El avea într-adevăr o concepţie grandioasă a peisajului, un sentiment vizionar al naturii, o intimitate profundă cu elementele. Şi Ruhl a fost un romanist şi un italienizant, dar relaţiile sale cu Bund-ul sînt mai puţin strînse decît cele ale adevăraţilor Nazareeni: el a rămas la marginea grupului. Era de altminteri un om de lume în spiritul secolului al XVIII-lea, sceptic, liber cugetător, chefliu, călăreţ faimos. Iniţiat în filozofie de tînărul Schopenhauer, prietenul şi maestrul său,

ale cărui cursuri le-a urmat la Dresda şi căruia i-a pictat portretul în 1814, Ruhl a stat şi el o bucată de vreme la Roma. Mai tîrziu, s-a împrietenit cu fraţii Grimm, Savigny, Eichen- dorff, Arnim, Platen, şi a ilustrat în colaborare cu For poveştile lui Tieck şi ale lui Motte Fouque.

Catolic şi originar din Savoie, francez prin nume şi prima sa formaţie, Johann Anton Ramboux s-a născut la Trier în 1790: avea să moară în 1866 la Köln, unde era, de mai bine de douăzeci de ani, conservatorul Muzeului Wallraf Richartz, atît de bogat în maeştri germani din Evul Mediu şi Renaştere, şi care, asemenea colecţiei Boisseree, a avut o influenţă hotărîtoare asupra evoluţiei romantismului. A început admirîndu-l şi imitîndu-l pe David, al cărui elev a fost la Paris între 1807 şi 1812, după ce ucenicise la Florenville, sui} îndrumarea călugărului-pictor Jean-Henri Gilson. După o trecere prin München, în 1815, a *venit* la Roma în 1816, şi îndrăgostit de Quattrocento, mai ales de Benozzo Gozzoli din care s-a inspirat direct pentru *Lucrătorii viei,* s-a apucat să copieze în acuarelă frescele italieneşti din secolele al XIV-lea şi al XVI-lea.

Fapt cu totul excepţional, Ramboux nu are superstiţia lui Rafael nici idolatria Renaşterii mature. Temperamentul său vesel, aproape copi- lăresc, bucurîndu-se cu naivitate de viaţă, reuşeşte să se armonizeze mai bine cu adevăraţii prerafaeliţi, adică maeştrii secolului al XV-lea. 400

Cele trei sute de copii după fresce pe care le-a executat la Peruggia, la Assisi, la Sienna, la Florenţa, dovedesc un eclectism superior rafaeli- tismului celorlalţi nazareeni. întors la Trier, în 1822, se apucă să-şi decoreze casa cu fresci iar după zece ani pleacă din nou în Italia.

Arta lui Ramboux poartă amprenta acelei pendulări între Germania natală şi Italia de adopţiune. Un tablou ca *Eliazar şi Rebeca* de la Berlin este mult mai original decît ceea ce se picta de obicei la San Isidoro, şi aproape naiv în prospeţimea şi pitorescul unei compoziţii ce nu datorează nimic vechilor maeştri. Simţi aici o stîngăcie candidă, o sinceritate care se

depărtează de toate modelele, nu cu intenţia de a face neapărat ceva nou, ci pentru că acest german din Savoie naturalizat roman a devenit o fiinţă compozită, un pictor fără maestru şi fără antecedent, un temperament robust pe care despotismul davidian nu l-a putut supune. În *Lucrătorii viei*, în *Adam şi Eva izgoniţi din Paradis* (primul la Frankfurt, al doilea la Köln) Ramboux apare mai clasic – sau clasicizant –, dar şi eliberat de orice influenţă. Tehnica lui este desăvîrşită, imaginaţia vie şi capricioasă; e îndrăgostit de detalii avînd în acelaşi timp simţul marilor compoziţii monumentale.

Copiind cele trei sute de fresce ale sale, Ramboux a învăţat desigur mai mult decît în orice atelier. Dar pentru că aceste lecţii i le dădeau picturile şi nu pictorii, a fost silit să le descopere singur taina, în faţa lor. În felul acesta, şi-a format un stil compozit care, într-adevăr, nu seamănă cu nici un alt stil. Nostalgia a jucat un mare rol în formarea sa; în compoziţia fantezistă *Dejun în grădinile Farnese*, executată la un an după întoarcerea sa de la Roma, el reuneşte toate amintirile sale romane, vrînd parcă să compună o sinteză a acelei Italii somptuoase şi familiare, prietenoase şi voluptoase.

Pasiunea pentru maeştrii din Trecento şi din Quattrocento, aproape dispreţuiţi de nazareeni în folosul celor din secolul al XVI-lea nu l-a îndemnat să imite pe artiştii care aduceau chiar în tehnica picturii lor o voinţă de arhaism ce trebuia, gîndeau ei, să-i apropie de aceştia. Era cazul lui Klinkowstrom, de exemplu, care anunţa, într-o scrisoare către Runge, că lucrează în acelaşi timp la două tablouri, pictate pe panouri de lemn şi pe fond de aur: o *Vizitaţiune* şi un *Sfînt Gheorghe*. Tablourile s-au pierdut astăzi, aşa că nu putem şti dacă Klinkowstrom îşi însuşise într-adevăr stilul religios medieval. Mai există şi-o *Doamnă într-o capelă gotică* (pe vremuri la muzeul din Dessau) de Heinrich von Olivier, care se străduieşte să se identifice nu atît cu adevăraţii prerafaeliţi italieni cît mai degrabă cu flamanzii. Migala cu care sînt tratate elementele de arhitectură, detaliile veşmintelor şi ale mobilierului, vădesc un spirit

trubaduresc conform acelei concepţii despre adevăr şi pitoresc medievale, pe care o întîlnim foarte frecvent în romantismul francez, dar se manifestă foarte rar la romanticii germani. S-ar părea chiar că Heinrich von Olivier a adoptat intenţionat bizarele procedee de construcţie perspectivă a nordului european, pentru a conferi astfel mai mult adevăr « medievalismului»acestor compoziţii în care încercarea de-a aclimatiza în plin secol al XIN-lea maniere de-a picta căzute de foarte multă vreme în desuetudine este atît de evidentă încît ar putea trece drept un exerciţiu de stil.

Dimpotrivă, la Ramboux, ca şi în ansamblul romaniştilor germani din Lukasbund, remarcăm dorinţa de-a armoniza peisajul cu anecdota religioasă căreia îi serveşte ca decor. Decorul, dacă într-adevăr poate fi vorba de un decor, caută un unison muzical cu emoţia pioasă pe care trebuie s-o exprime tabloul. Dulceaţa plăcută a peisajului italienesc se potriveşte mai bine cu scenele duioase decît cu episoadele dramatice. Anecdote ca *David, printre păstori*, de Joseph von Furich (odinioară la Berlin) sau *Iacob şi Racheta* de la Muzeul din Viena, nu sînt scutite de un anumit manierism la rece, dar episodul biblic pune în valoare « fabricile » de care este înconjurat aproape 402

ca într-un decor de teatru, într-o familiaritate intimă şi naivă cu elementele naturii.

Koch, care a fost, precum am spus, părintele peisajului romantic, şi care a exercitat o influenţă atît de puternică asupra romaniştilor germani, nazareeni sau nu, a împins la extrem acest gen de arbitrar şi de detaşare cu ajutorul căruia situează o anecdotă pioasă în mijlocul unui peisaj unde intervenţia sa apare inutilă şi chiar deplasată. Coerenţa dintre sufletul unui peisaj şi emoţia exprimată de evenimentul ce constituie subiectul tabloului îl lasă complet indiferent. El nu se gîndeşte să orchestreze elementele vizibile ale peisajului în jurul unui episod reprezentat în aşa fel încît să facă să răsune în el raporturile armonice.

Ca atare, această anecdotă poate fi oricînd înlocuită dintr-un tablou într-altul şi am putea plasa la bunul nostru plac alte figuri decît cele care apar în *Sjintul Gheorghe* de la Nürnberg, în *Sfintul Martin* sau în *Sfintul Benedict* de la Dresda. Ce să spunem despre picturile într-adevăr religioase ale lui Joseph Anton Koch? Că aportul lor în patrimoniul somptuos al artei romantice nu se proporţionează cu elanul uriaş al pictorului în reprezentarea şi exprimarea peisajului. Dacă vom lua ca exemplu un episod care l-a interesat foarte mult de vreme ce l-a compus în două versiuni (la Innsbruck şi la Karlsruhe), şi anume *Apariţia Sfintului Francesco pentru a smulge diavolului cadavrul lui Guido da Montefelt.ro*, vom observa, mai ales în varianta de la Karlsruhe, o tentativă de eliberare de respectul cam servil al fraţilor de la San Isidoro faţă de vechii maeştri; şi aici, construcţia spaţială evocă iscusit greşelile de perspectivă de pe vremuri, dar stilul devine original tocmai datorită caracterului său compozit; Koch n-a avut pretenţia să picteze ca Peruggino, nici ca Montegna, nici ca Bellini, ci să trateze în spiritul Renaşterii timpurii un episod legendar din Fioretti, a căror violenţă dramatică avea să vorbească elocvent sufletelor populare.

Dacă ne întrebăm care, dintre toţi « romanticii», 403 rezumă cel mai bine caracterul idealului nazareean şi stilul, estetica pe care se susţine, trebuie să ne oprim la doi tineri pictori, amîndoi morţi foarte timpuriu, primul la vîrsta de 22 de ani, al doilea la 23 de ani, şi amîndoi manifestînd un talent puternic şi solid care îndreptăţea multe speranţe: Scheffer von Leonhardshoff şi Cari Philipp Fohr. În timp ce Cornelius şi Overbeck sînt unanim salutaţi ca « părinţii» Lukas-Bund- ului şi iniţiatorii comunităţii religioase şi artistice de la San Isidoro, deşi puţin capabili să determine progrese în arta religioasă germană, Leonhardshoff şi Fohr întruchipau promisiuni strălucite pe care destinul nu le-a îngăduit să le împlinească. Amîndoi au murit în împrejurări tragice, unii încercînd să fugă de-o fatalitate care îi urmărea şi îl obseda prin

certitudinea că nu va trăi mult; celălalt, împins de un temperament violent şi dramatic care brava pînă într-atît destinul încît a ajuns să se bată în duel cu cel mai bun prieten al său – amîndouă pistoalele au explodat fără ca vreunul dintre adversari să fie atins – sfîrşeşte prin a se îneca în Tibru în timp se se scălda. Era pecetluit de fatalitate şi acumulase semne înfricoşătoare. Prietenii care au intrat în odaia lui după ce fusese luat de ape au găsit pe şevalet un tablou înfăţişîndu-l pe Hagen ispitit de Fiicele Rinului care se străduiesc să-l ademenească în valuri.

Există (la Liibeck) un portret al lui Scheffer von Leonhardshoff de Theodor Rebenitz, în care trăsăturile sale de caracter sînt foarte ciudat zugrăvite. Pictorul are o faţă prelungă, o expresie de răceală trădînd de fapt o timiditate excesivă, o imobilitate sculpturală în care am desluşi, dacă marmora ar deveni transparentă, un temperament pasional. Format la Viena, austriac şi catolic prin naştere, foarte cultivat şi pictînd, pînă la vîrsta de douăzeci de ani, tablouri de care Overbeck s-a minunat văzîndu-le, Scheffer von Leonhardshoff era atît de tînăr cînd a fost printre «novicii >, Bund-ului încît părea aproape un copil. «Un răsfăţat al soartei», cum îi scria Overbeck lui Vogel, acest copil minune căruia 404

unele ursitoare îi surîseseră, nu avusese parte, în schimb, de sănătate.

Abia fusese primit de cîteva luni la San Isidoro, în urma dorinţei sale arzătoare, cînd medicii i-au spus că va muri dacă va continua să trăiască la Roma, a cărei climă îl va ucide. Cu multă bunăvoinţă, principele-episcop de Klagenfurt, Salm Reifferscheid, îi oferă un adăpost şi putinţa de-a se vindeca, dar gîndul întoarcerii în Italia, cu riscul oricăror consecinţe, îl obseda. Adeseori spunea că va fi primul care îl va urma pe Pforr, mort la Albano, în vîrstă de douăzeci şi patru de ani, din cauza malariei ce pustia pe vremea aceea *campagna* romană de îndată ce veneau căldurile. A încercat să stea la Viena, apropiindu-se astfel de sud, dar nostalgia sa era mai puternică. Fără să-i

pese de primejdia de moarte ce i se prevestise, revine la Roma, în 1820; doi ani mai tîrziu moare, lăsînd cîteva peisaje frumoase, nişte compoziţii de o puritate autentic rafaelită în care se manifesta temperamentul său nobil, naiv din prea multă inocenţă, pasionat de absolut, stăpînit de voinţa de a se dărui, cu riscul vieţii, unei cauze mari. Deşi acest tînăr pictor n-a apucat să îndeplinească tot ce năzuia să realizeze, el seamănă, tocmai prin neîmplinirea sa, cu acei « oameni superiori» descrişi de Jean Paul, odrasle regeşti ca Casara din *Titan*, Sebas- tian, Gustav din *Loja invizibilă.*

Personalitatea lui Cari Philipp Fohr era foarte deosebită de aceea a lui Scheffer; în el vedea un romantic în înţelesul cel mai deplin al cuvîn- tului. În ciuda morţii premature, puţini artişti au avut o formaţie estetică atît de completă ca a sa, curiozitate şi interese atît de variate. Atracţia Romei nu răspundea în cazul său unui ideal religios, căci îşi bătea joc de convertiţi, ridiculiza habotnicia de la San Isidoro şi nu-şi ascundea antipatia pentru « latura popească » a lui Overbeck. Cunoştea şi admira pictura veche, pe care o admirase în colecţia fraţilor Boisseree, pe flamanzii şi pe olandezii din colecţia bancherului 405 Fries, tatăl prietenului său Ernst, care va veni

să lucreze şi el la Roma şi va muri la vîrsta de treizeci şi doi de ani, la Karlsruhe. Mai puţin italienizant decît confraţii săi de la Pincio, Fohr a introdus la Roma vechiul costum german pe care artiştii au început să-l poarte la îndemnul său şi pe care îl îmbrăca, urmîndu-le exemplul Kronprinz-ul de Bavaria, pentru a nu se deosebi de tineretul petrecăreţ în tovărăşia căruia trăia.

La Roma, Fohr îl căuta de fapt pe Koch, căruia voia să-i fie elev.

Iubea natura cu pasiune şi pentru a veni în Italia, făcuse călătoria pe jos, de la Ileidelberg la Roma, trecînd prin Saint-Gothard, în luna octombrie 1816. Deşi nu intenţiona să picteze cu tot dinadinsul tablouri religioase fusese primit .cu prietenie de Overbeck şi găzduit la San Isidoro într-o odaie pe care o împărţea cu un băiat de vîrsta sa, Ludwig Sigismund Ruhl, care a fost pentru el mai mult

decît un coleg: un maestru.

Deşi avea un caracter aspru, violent, susceptibil de accese de grea melancolie alternînd cu crize de furie şi brutalitate, a trăit în bună înţelegere cu conmeseanul său, pînă în ziua cînd, după o ceartă stupidă, a avut loc duelul de care am pomenit mai înainte.

S-ar putea să pară paradoxal faptul că Fohr a avut revelaţia cea mai completă a Evului Mediu german tocmai la Roma şi, totuşi, acesta-i adevărul, Ruhl i-a arătat o culegere de desene ale vechilor maeştri din Franconia şi Suabia, pe care o adusese cu sine, şi tot el l-a pus să citească, e drept cam la întîmplare, atît vechile epopei cît şi pe poeţii cei mai moderni, Fouque, Tieck.

L-a convins chiar să colaboreze cu el la ilustrarea poemelor şi Mărchen-urilor scrise de aceştia din urmă. Astfel, în timp ce restul confraţilor de la San Isidoro se italienizau pe întrecute în alegerea subiectelor şi-a manierelor de-a picta, Fohr reacţionează împotriva acestei predispoziţii aproape unanime şi pictează subiecte germane, folosind o tehnică de pictură în ulei dobîndită şi perfecţionată de Ruhl, în timp ce majoritatea nazareenilor îşi manifestau pasiunea pentru frescă. 406

Caracterul lui sumbru, neliniştit, îl îndemna să aleagă din vechile epopei nordice legendele şi povestirile fantastice, episoadele cele mai tragice: din Nibelungenlied, de exemplu, unde crimele şi masacrele se ţin lanţ. Fohr era german şi prin dragostea sa pentru portret şi calităţile pe care le aducea în acest gen, îmbinînd grafismul lui Dürer cu melancolia învăluită de umbre a lui Holbein, era un desenator extraordinar, atras cînd de stilul secolului al XVI-lea francon, cînd de acela al lui Rembrandt, pe care îl studiase în colecţia bancherului Fries. Un element insolit ne va izbi mai ales în peisajele sale: în timp ce romaniştii pictează cu o plăcere voluptoasă priveliştile italieneşti, Fohr pictează la Roma peisaje germane, în care încadrează cîte un episod italienesc, *Sfintul Benedict la Subiaco* (odinioară la Düsseldorf) de exemplu. *întoarcerea de la vînătoare*

(a- flată la Darmstadt) acumulează, într-o compoziţie, desigur imaginară, Alpii bavarezi şi brazii din Pădurea Neagră, aceiaşi brazi ale căror valuri întunecate le arată prelungindu-se la infinit, într-o atmosferă de mister şi feerie (Capela Murgtal, Berlin).

Probabil că ar mai fi apucat să desăvîrşească reconcilierea şi sinteza dintre italienism şi fidelitate faţă de Evul Mediu german dacă ar fi trăit destul pentru a realiza această îmbinare la care desigur că aspira. Valurile Tibrului l-au smuls din visul său scăldat de valurile Rinului şi Roma a triumfat, tragic, în acest conflict.

Dacă ţinem seama de marele număr de tablouri religioase pictate de Delacroix şi de numărul şi mai mare încă al celor pe care le proiectase şi pe care le vedem menţionate în corespondenţă şi în jurnal, este evident că artistul nu avea nevoie de stimulentul unei comenzi şi că subiectul fusese ales instinctiv şi spontan. Dar este evident, de asemenea, că niciodată această alegere nu-i determinată de conţinutul religios, propriu-zis, ci, dimpotrivă, de un element dramatic independent 407 de semnificaţia creştină a anecdotei tratate.

Subiectele biblice, în primul rînd, vor fi preferate pentru că favorizează orientalismul, pitorescul şi expresia tragică. în arta sacră, se va afirma de asemenea primatul imaginaţiei care va domina, şi tratarea subiectului nu va ţine de loc seamă de avertismente şi de tradiţie sau de imperativele sale. Caracterul şi temperamentul se vor desfăşura acolo tot atît de liber ca şi în pictura de istorie sau într-o compoziţie inspirată vizual. Latura de icoană, pe care idolatria rafaelită i-o impunea lui Ingres, arată că evlavia manifestată în *Fecioara cu Ostia* se îndrepta mai degrabă spre Rafael decît spre Fecioară. Într-o maniera deosebită, dar cu aceeaşi energie şi independenţă, *Daniel în groapa leilor*, de la Montpellier, *Hristos în Grădina Măslinilor* din biserica Saint Paul şi Saint Louis, *Heliodor* din capela Sfinţilor îngeri dovedesc că Delacroix substituie spiritului miraculos un dramatism mai

apropiat de teatru, probabil, decît de biserică, dramatism condus de un sentiment scenografic mai imperativ decît sentimentul religios.

Sufletul nu e totuşi mai absent în picturile religioase ale lui Delacroix decît în compoziţiile sale profane. Acest suflet conţinut de tablou va stabili comunicarea dintre artist şi privitor. La 23 ianuarie 1857, el nota în jurnalul său aceste rînduri foarte semnificative: «Pictura nu-i decît o punte aruncată între spiritul pictorului şi acela al privitorului. Principala sursă de interes porneşte din suflet şi se îndreaptă în mod irezistibil spre sufletul privitorului: nu pentru că orice operă interesantă izbeşte deopotrivă pe toţi privitorii prin simplul fapt că fiecare dintre ei ar avea un suflet: nu poţi emoţiona decît un subiect înzestrat cu sensibilitate şi imaginaţie». Şi acestea, la fel de importante: «meritul unui tablou nu poate fi definit: este exact ceea ce scapă precizării: într-un cuvînt, e ceea ce sufletul a adăugat culorilor şi liniilor pentru a merge la suflet ».

Cum se va manifesta sufletul în operele unui pictor despre care Lionello Venturi spunea, cu 408 multă îndreptăţire, că « aspiră sincer la o concepţie religioasă despre lume fără a avea un sentiment religios », şi aceasta chiar în tablouri religioase cel puţin prin subiect, dacă nu prin elementul spiritual care ar trebui infuzat subiectului? Imaginaţia fiind motorul principal, sublimarea sinelui, depăşirea patetică a individualităţii închise şi mărginite, apar ca nişte obiective majore.

# XI. PORTRETUL ROMANTIC

*Omul real şi măştile sale. Carnavalul tragic al lui Goya. Gericault şi bolile sufletului. Delacroix interoghează misterul individului. Un romantic fără voie: Courbet. «Demonia» privirii şi portretul faustian de la Albrecht DiXrer la Arnold Schdnberg. Hoffmann şi obsesia dublului.*

În comentariul ce însoţeşte a şasea planşă din *Caprichos* reprezentînd două măşti care se observă fără să se recunoască, sub titlul: *Nadie se conoce* – nimeni nu se recunoaşte –, Goya scrie următoarele : « Lumea este o mascaradă. Chipul, veşmântul şi vocea, totul e prefăcut. Toţi vor să pară ce nu sînt. Toţi se trag pe sfoară între ei şi nimeni nu se cunoaşte pe sine ». Acest sentiment al misterului omenesc şi al caracterului neliniştitor al măştii mergea atît de departe în cazul acestui pictor încît rareori se întîmpla ca feţele pe care le-a pictat să nu trădeze, în fiecare fiinţă, această dorinţă de-a umbla mascată pentru a ascunde celorlalţi şi poate chiar propriei sale oglinzi acele aspecte ale sinelui pe care vrea să le ignore şi să fie ignorate.

Portretul psihologic din secolul al XVIII-lea, care este un act de analiză a caracterului omenesc şi de reconstituire fizică a lumii individului, portretul romantic îi opune în general o voinţă intensă de-a merge dincolo de ceea ce este în

stare să reveleze psihologia; el vrea să atingă acea natură profundă, rareori mărturisită de fiinţa socială, acele ascunzişuri de enigmă şi de taină îmbrăcate cu grijă în aparenţe pe jumătate veridice, pe jumătate mincinoase. Analiza caracterului nu atinge decît suprafaţa omului real, şi cel care se aventurează dincolo riscă să dea de prăpăstii în faţa cărora La Tour şi-a pierdut minţile. Fizionomiile pictate de acest vajnic cercetător al zonei de umbră pe care fiecare individ o poartă în sinea lui trădează prin crisparea notată de pictor în trăsături acea nevoie furioasă de-a afla mai mult şi altceva decît ceea ce s-a spus. La Tour ştia că în clipa cînd mijloacele de cunoaştere ale raţiunii se opresc, neputincioase, iraţionalul încearcă o spărtură mai îndrăzneaţă, şi această nerăbdare furioasă de-a trece barierele tăcerii, pe care modelele i le impuneau, a stat la originea nebuniei sale. Drama pictorului din San-Quentin e comparabilă într-un cuvînt cu drama unui maniac al violului: el trebuie să obţină cu forţa şi printr-o supremă distrugere a rezistenţelor individului, ce-şi apără virginitatea şi integritatea eului, revelaţia care, singură, poate lumina misterul şi opera comuniunea. Şi această convingere că faţa nu este decît o mască atîta vreme cît refuză să oglindească, să reveleze viaţa lăuntrică îl apropie de Goya. Pictarea măştilor poate fi şi un divertisment: La Tour şi Goya l-au practicat multă vreme, dar societatea marionetelor, oricît ar fi de plină de farmec, de graţie, de inteligenţă şi de frumuseţe, nu înlocuieşte contactul uman autentic. Baudelaire notase cu privire la solitarul din *Quinta del Sordo* «pasiunea pentru impalpabil, sentimentul contrastelor violente, al grozăviilor naturii şi ale fizionomiilor omeneşti straniu animalizate de împrejurări >>. Imanenţa monstruosului, pe care se lipeşte masca amabilităţii şi-a indiferenţei afabile, conferă o semnificaţie dramatică deghizării capabile să ascundă toate metamorfozele posibile. Pentru că este o minciună, masca aderă la chipul adevărat ca ceva încă şi mai adevărat, adică identitatea construită şi fabricată,
nu identitatea originară. Tăgăduire şi renegare a omului originar, construcţie artificială a unui

individ pe care poţi să-l suprapui cînd vrei, în care te preschimbi sau la care renunţi într-o clipă îndemnat de un capriciu, omul mascat luptă cu viziera trasă: trebuie ucis pentru ca, odată scoasă masca, moartea să recompună fără piedici trăsăturile sale adevărate; această tragică opţiune de-a ucide pentru a cunoaşte, care îl obseda pe La Tour, dă tîrcoale ici-colo şi prin opera lui Goya, unde tema măştii a fost tratată cu mai multă amploare dramatică decît la oricare alt pictor, chiar dacă ţinem seama de Tiepolo şi de Ensor.

Pe vremea cînd era pictor de curte, iubit de femeile frumoase şi răsfăţat de seniorii înveseliţi de verva lui brutală de aragonez, impetuos, senzual, amuzîndu-se la spectacolul vieţii, plimbîndu-se prin oraş şi în castelul de la Aranjuez ca într-un teatru unde personajele cele mai simandicoase îi oferă un divertisment şi-o comedie, Goya e fermecat de eleganţă şi de pitoresc. Datorită cartoanelor de tapiserie ce i-au fost comandate, el trăieşte într-o lume încîntătoare de serbări şi de plăceri. E învăluit de tot ce este mai viu şi mai însufleţit în natură şi în societate şi acceptă ca personajele care se învîrtejesc în jurul lui să nu aibă decît două dimensiuni. Figurile din « cartoane » n-au mai multă consistenţă decît o marionetă, o umbră chinezească sau un Wayang indonezian; ele sînt cu atît mai vaporoase şi mai graţioase cu cît au mai puţin trup şi, mai ales, mai puţin suflet.

Dimensiunea în spaţiul fizic, volumul şi, mai cu seamă, dimensiunea spirituală lipsesc acestui popor de umbre fericite şi dansante a cărui inocenţă constă tocmai în faptul că n-are nici profunzime nici greutate. înţepeneala pe care o remarcăm în figurile tapiseriilor este însă rigiditatea marionetelor cărora le sînt îngăduite doar anumite mişcări foarte simple. Absenţa pasiunii, refuzul de a întrezări ceea ce alt mare spaniol, Miguel de Unamuno, va numi «sentimentul



tragic al vieţii», hotărîrea de a nu prezenta loviturilor vieţii decît aparenţa unei figuri, o faţă subţire ca o mască de carton, şi respectarea acestei exigenţe

imperioase a secretului propriu marionetei, vor ajuta fiinţele reale cărora Goya le pictează portretul să străbată, neatinse, fără teamă şi fără vreo rană, furtunile existenţei. O complicitate ascunsă a legat pictorul şi modelul în acest pact al secretului: intimitatea închisă, eul interzis al bărbatului sau al femeii care pozează în faţa şevaletului vor rămîne intacte. Modelul nu consimte să dea la iveală din el însuşi decît o aparenţă, pictorul se mulţumeşte cu atît cheltuind minunatele resurse ale geniului său în reprezentarea unor veşminte şi a unor măşti. Artificialitatea supremă a atitudinii şi a expresiei atestă că partea însufleţită, realul, nu-i cîtuşi de puţin implicat în această captare a imaginii: printr-un comun acord, adevărul rămîne în afara jocului. E destul atunci ca marioneta să fie perfectă, ca marionetă, pentru a deveni un obiect de reprezentare care îşi ajunge sieşi şi care trebuie să ajungă şi curiozităţii celorlalţi.

Ne putem întreba ce s-ar întîmpla dacă Goya ar scoate masca acestor păpuşi încîntător pictate, oferite privirii şi totuşi inaccesibile în dosul unor ziduri de nepătruns, marchiza de Pintejo, ducesa de Alba, Dona Tadea Arias de Enriquez, trăgînd, pentru eternitate, de o mănuşă rebelă de care nu-i pasă de fapt. Poate că s-ar prăbuşi asemenea marionetei căreia îi slăbeşti sfoara, cu membrele în dezordine, lipsită de orice voinţă, un infim talmeş-balmeş de stofe şi lemn pictat. Goya, care se întîlneşte atît de deseori cu Hofmann pe drumurile umbrei, pare să fi reprezentat pe surorile acelei Olympia, golem sau robot, făurită de nişte artizani malefici şi menită minciunii şi amăgirii. Tot ce poate cheltui pictura din cel mai sensibil la materie şi cel mai încîntător, e oferit din belşug acestor păpuşi care se vor atît de deplin impersonale, chipuri fără expresie, trupuri fără carne, graţie de suprafaţă. Goya iubeşte prea mult femeile, chiar şi ca marionete, pentru a nu le ironiza: se mulţumeşte cu plăcerile pe care i le oferă, chiar dacă n-ar fi vorba decît de cea a ochilor care are şi ea valoarea ei.

Pe bărbaţi, dimpotrivă, se răzbună, sau, mai degrabă, nu găseşte în existenţa lor nici o graţie, şi îi pictează cum îi vede, jucîndu-şi rolul grotesc în faţa lui, şi cu cît mai simandicos este modelul, cu

atît mai dezlănţuită e şi verva lui satirică. în clipa cînd prin mască răzbate monstruosul, figura omenească devine aproape diabolică. Nu bestială, cum se spune, căci animalele au mai multă nobleţe, iar acela care însoţeşte într-un portret omul, căţeluşul maltez al ducesei de Alba, caii lui Ferdinand al VH-lea în uniformă de căpitan general, scapă condiţiei de marionetă, trăieşte şi se mişcă. Probabil că familia regală a înaintat liniştită spre şevaletul la care o aşteaptă pictorul pentru că Goya obişnuia să-şi lignifice modelele în nişte statuete de lemn.

S-a scris mult şi se poate scrie şi mai mult încă despre marea compoziţie reprezentînd familia lui Carol al IV-lea, pictată în 1800, la patrusprezece ani după fantoşele familiei ducelui de Ossuna, atît de drăguţ şi de inocent mascate, întrucît această operă pictată dumnezeieşte poate fi interpretată ca o magistrală pagină de satiră politică pe care autorul a vrut-o deosebit de strălucită şi în care sarcasmul rămîne asociat cu o viguroasă bucurie de a picta ce înalţă artistul şi şterge caracterul monstruos atribuit, cu bună ştiinţă sau inconştient, modelelor sale. Sîntem aici la graniţa acelei realităţi suprarealizate pe care o zărim în compoziţiile ce nu sînt nici un reflex direct şi simplu al naturii nici o confundare oarbă în lumea inconştientului, a imaginaţiei morbide şi a coşmarelor. El a exagerat caracterul exterior al membrilor familiei regale pentru că nu găsea în ei nici un punct de sprijin pentru o analiză psihologică asemenea celei pe care o găsim în portretul lui Moratin şi în acela al lui Francisco Bayeu, sau pentru sclipitoarea exaltare senzuală comparabilă celei ce explodează în carnea fierbinte a Donei Isabel Cobos de Porcel, a cărei incandescenţă o



simţim în ciuda timpului şi a spaţiului. Grupul personajelor regale sugerează iminenţa metamorfozei mostruoase ce se împlineşte aiurea în chipul hidos al principesei Maria Josefa, sora reginei, a cărei transformare într-o pasăre bizară, ridicolă şi nelinişitoare, este pe cale de a se săvîrşi... Fiecare

portret al lui Goya este o problemă şi o aventură, dar şi, înainte de toate, un mare fenomen pictural. Picturalul triumfă atît de bine asupra psihologicului încît tratarea stofelor şi a bijuteriilor, sau a cărnii pentru carnea în sine, domină orice preocupare de cunoaştere a modelului. El reduce adeseori chipul la o mască pentru că ceea ce poate exista într-însul dincolo de aparenţă nu-l interesează. Atîta vreme cît se desfată cu lumea vizibilă, iar apropierea invizibilului încă nu l-a atins, plăcerea simţurilor – şi bucuria de a picta reprezintă o bună parte din această plăcere – îi ajunge. Uneori se ataşează de cîte un studiu de caracter, cînd se află în prezenţa vreunei personalităţi originale şi interesante ca aceea a contesei de Haro sau a lui Fray Juan Fernandez de Rojas şi, în asemenea cazuri, se străduieşte să violeze refugiul îndărătnic în care individul se ascunde şi se închide. Cu toate acestea, niciodată nu-i atît de fericit ca atunci cînd se află în prezenţa unui trup deloc sau foarte puţin contaminat de suflet. La Dona Isabel Cobos de Porcel îi place în primul rînd caracterul, acea voinţă voluptuoasă de putere ce scînteiază în privirea agresivă şi totodată languroasă şi în gura fremătătoare, dar şi senzualitatea în stare brută, am putea spune, dorinţa carnală devenită pasiune în sine şi în care iubirea ca atare nu ar fi absolut necesară. Fenomen aproape unic în pictura europeană în care nudul se revarsă atît de îmbelşugat şi excesiv, *Maja desnuda* se prezintă în primul rînd ca un portret de trup atît de exigent, atît de acaparator, atît de exclusiv încît am putea uita să-i mai privim chipul, atît de chip îi este trupul. Gustînd din plin bucuria pură de-a trăi, copleşită de această fericire, mai presus de orice nelinişte, carnea atinge aici un 415 fel de transcendenţă; Maja nudă nu-i doar cea mai frumoasă piesă de pictură din cîte s-au pictat vreodată, ci şi explicaţia cea mai sinceră şi mai completă pe care o dă Goya cu privire la propriul său caracter. Tot aşa cum la Florida senzualitatea profană copleşea imagistica religioasă ajungînd s-o anuleze chiar, comuniunea sau carnea aboleşte distanţa dintre patul în care se odihneşte femeia şi şevaletul în faţa căruia stă în picioare pictorul.

Tot ce nu-i carne e şters din organizarea universului.

Umanitatea simţurilor converge spre acest trup pentru a-l lua în posesie, şi această posesie va fi cu atît mai intensă şi mai deplină cu cît tot ce nu ţine de simţuri este îndepărtat. Înţelegem astfel de ce, dominat cum era de această atotputernicie a simţurilor, Goya s-a prăbuşit în spaima beznelor din clipa cînd simţurile n-au mai fost pentru el instrumentele acestei bucurii exclusive şi plenare: cum a trecut de la soarele strălucitor al voluptăţii şi de la o înţelegere firească şi uşoară cu lumea, la acele bezne suspecte unde tot ce întîlnea în cale trezea repulsia, frica, ura şi oroarea contactului fizic. Concepţia sa despre «celălalat» şi-a schimbat semnificaţia şi semnul în acelaşi moment. De acum înainte portretele mărturisesc o simpatie atrasă de drama intimă a personajului, şi chiar un soi de voluptate cînd poate cunoaşte această dramă, sau cel puţin s-o bănuiască şi să se bucure de ea. Piticul trist pe care ni-l înfăţişează portretul pictorului Asensio, executat în 1798, este, ca şi bufonii lui Velâzquez, o bizară interogare a destinului tragic, şi aceeaşi prezenţă a tragicului populează neliniştea fizionomiilor lui Pio Molina, a lui Don Juan Antonio Llorente, a lui Don Antonio Zarate sau al lui Don Francisco del Mazo. Bravura picturală înţelepţindu-se, încrederea în simţuri nemaifiind atît de deplină, Goya descoperă arsura torturantă a sufletelor, a propriului său suflet şi-a sufletului celorlalţi. Acesta-i momentul cînd devine mai autentic romantic, momentul cînd în faţa lui se dezvăluie ţinuturile întinse ale necunoscutului, în care dă tîrcoale spaima unde aspiră probabil să desluşească şi să apuce 416

altceva decît tot ceea ce, în prezent, îi scapă şi fuge de el: acel tărîm al sufletului, ce i se părea atît de enigmatic încît se ţinea bucuros la distanţă şi-l ignora pînă în ziua cînd ispitirea sufletului a început cucerirea unei fiinţe a cărei stăpînire deplină a simţurilor slăbea.

Evoluţia portretului în opera lui Goya a urmat astfel o direcţie analogă celei urmate de portretul lui Rembrandt, cu singura deosebire că în cazul luteranului olandez, un familiar al Bibliei, sufletul nu se disocia niciodată pe deplin de aventurile cărnii. Şi tot aşa cum autoportretele lui Rembrandt povestesc, de la o etapă la alta, toată viaţa intimă şi exoterică a artistului, autoportretele lui Goya constituie o dramatică spovedanie.

în portretul de la City Art Museum din Saint-Louis, el are după toate aparenţele douăzeci şi opt sau douăzeci şi nouă de ani, şi trădează acea fermitate sigură de sine pe care i-o dă tinereţea, acea intransigenţă provocatoare a aragonezului răsfăţat de Oras şi de Curte; mai puţin tînăr, cu trăsăturile mai îngroşate acum, dar tot atît de ferm el însuşi, fortificat de şfidare şi de « arro- », cîţiva ani mai tîrziu, în 1783, la Muzeul din Agen şi, în 1785, în contre-jour în faţa geamurilor atelierului, costumat în majo, cu pălărie şi jabou bufant: o piesă de pictură sclipitoare, şi un « capriciu ». Dar iată-l pe Goya cu ochelari din cel de al cincizecilea an de viaţă, la Castres, cu o umbră de nelinişte şi de stingherealâ în privire, în pragul bolii, auzind prima chemare, încă depărtată, a umbrei; şi apoi Goya la şaizeci şi nouă de ani, de la Academia San Fernando, descumpănit, derutat, instabil, tremurător, încolţit de spaimă: «surdul» care şi-a populat quinta cu monştri şi fantome şi trăieşte în această tovărăşie primejdioasă anii grei şi halucinanţi ai bătrîne- ţii; şi, de ce nu, şapte ani mai tîrziu, un autoportret burlesc şi monstruos, mascat într-un altuî, tio [1] Pequete, hilar, grotesc, senil şi deznădăjduit ca şi ultimul Rembrandt.

398 [1] în spaniolă: unchi, moş (N. trad.)

Dintre aceste autoportrete, atît de instructive, vom desprinde unul, mai revelator decît cele precedente, desenul straniu de la Metropolitan Museum din New York, care mai conţine desigur multă « bravură », executat nu se ştie unde între 1794 şi 1795, după cît se pare, şi extraordinar de asemănător cu un desen autoportret al lui Ernst Theodor Amadeus Hoffmann. Puse alături, aceste două feţe sînt într-adevăr gemene pînă şi în anumite caracteristici fiziognomice întărind analogia temperamentală dintre ele. Goya a descoperit, mai tîrziu decît povestitorul german, lumea beznelor dar, odată atras pe buza prăpas- tiei, nu se va mai elibera de ea. Nu ştim ce a însemnat boala şi ce dezastre a provocat în viaţa sa fizică şi morală, dar cel care a desenat acest portret este vădit un naufragiat al sănătăţii şi al raţiunii: un om chinuit de durere şi de nelinişte, agăţîndu-se încet, aproape deznădăjduit, de ceea ce iubeşte şi îl iubeşte, dar care simte cum se desfac, unul cîte unul, toate nodurile ce îl leagă de lumea formelor. Acuma cînd a început să contemple invizibilul, invizibilul nu-l va mai părăsi şi-l va însoţi pînă şi în plăcerile şi voluptăţile sale, înveninîndu-i viclean ultimele bucurii.

Goya nu putea stabili cu lumea beznelor acel modus vivendi pe care ironia romantică germană i-l oferea lui Hoffmann şi pe care aragonezul n-ar fi ştiut să-l folosească. Deznădejdea ce apleacă acel cap hirsut şi prost ras de bărbat tîrît din patul lui de nişte spectre, larve şi monştri, peste o prăpastie bîntuită de «coşmarul plin de lucruri necunoscute» despre care vorbeşte Baudelaire, este o experienţă cu atît mai dureroasă şi de neînvins cu cît pînă atunci artistul fusese mai puţin pregătit, şi ceea ce vede urcînd din adîncul acestor ape grele şi negre, ceea ce scrutează şi interoghează cu o uluire înspăimîn- tată este alaiul înfricoşător care îl va însoţi, de acum înainte, şi încă mulţi ani, pe drumul vieţii sale.

> Gomparînd portretele lui Gericault cu ale lui Goya, constatăm în ce măsură, chiar în elanul său cel mai generos şi mai spontan, romantismul francez rămîne formal şi ataşat de realismul imediatului. Despre pictorul berberilor, Delacroix spunea că este «excesiv în tot ce face». Gericault îl depăşea pe spaniol în căutarea şi în expresia caracterului, dar trebuia ca acest «caracter» să fi dobîndit ceva excesiv, anormal şi patologic. Se spune că voia să traseze contururile unui

«destin», dar aventura cea mai patetică, aceea a frumosului cavalerist lovindu-şi duşmanul cu spada, a dragonului rănit, nu asociază drama interioară cu tragismul evenimentului: eşti chiar izbit de slăbiciunea pe care o mărturiseşte portretul animalului: în complexul cavaleristului, calul apare în mod evident fiinţa superioară. Această pasiune a lui Gericault pentru « caracter», şi care l-ar fi dus uşor la o fiziognomie şi o caracterologie a feţei, rezultă din aceea că el urmăreşte întotdeauna expresia dramatică, preocupat fiind de faptele diverse spectaculoase ca naufragiul Meduzei şi asasinarea lui Fualdes. Chipul expresiv, o oglindă a resentimentelor şi-a dorinţelor care agită individul, va lăsa puţin loc neliniştii metafizice. Asemenea tuturor romanticilor, Gericault iubeşte execepţionalul. Sentimentelor măsurate le preferă paroxismul, iar familiarului, insolitul. Psiholog, el compune portrete de tipuri, reprezentînd mai mult o condiţie, o stare socială, decît un individ. Nu are nevoie să pună un nume celor care sînt pur şi simplu veteranul, carabinierul, negrul, vande- anul [1]. Pictorul urmăreşte căutarea unor tipuri într-un domeniu în care excepţionalul este şi mai acuzat şi agravat de-o stare morbidă ce-l îndepărtează mai mult de obişnuit, printre criminali şi nebuni.

Pentru Goya, nebunii erau actorii unei drame absurde, mimîndu-şi interminabil spaima în gesticulaţii extravagante. Azilul de nebuni reprezintă pentru spaniol un soi de infern în care osîndiţii şi demonii-călăi îşi schimbă rolurile între ei, o lume fantastică, populată de monştri. Vizitînd azilurile de alienaţi, Gericault nu vede acolo atmosfera infernală; raţional şi realist, examinează clinic manifestările iraţionalului şi se interesează mai ales de nebunii care cumulează caracterele demenţei şi ale crimei; el constituie astfel acea galerie de portrete patologice, adunînd laolaltă tipuri tot atît de limpede marcate de singularitatea lor ca şi tipurile sociale despre care s-a vorbit mai sus. S-ar crede chiar că, asemenea pictorilor de vechi alegorii, contemplă o colecţie de « vicii» figurate exact de tipul uman în care §e întruchipează.

Individul a dispărut în această anchetă odată cu orice urmă

1 Participant la războaiele civile din timpul Revoluţiei 419 Franceze care au avut loc în regiunea Vendée (N. trad.).

de simpatie umană. Cu ochiul rece, cu inteligenţa ascuţită, Gericault urmăreşte în dezordinea trăsăturilor confuzia conştiinţei. Vrea să ştie ce deformare a feţei trădează invidiosul, jucătorul, hoţul de copii, megalomanul, în organizarea volumelor figurii, în expresia ochilor, în jocul muşchilor feţei, el recunoaşte boala sufletească şi o identifică. În ce măsură această grijă ştiinţifică nu păgubeşte expresia dramatică? Gericault este prea pictor ca să insiste acumulînd notaţii clinice: pentru a ajunge la conştiinţa anormală, pervertită, viciată, inumană şi aproape diabolică din spatele aspectului fizic deformat de maladie, el merge pe o cale mai scurtă: calea atracţiei romantice stîrnită de anormal şi de morbid. Dar rămîne la jumătate drum de Goya, nu se apropie de tărîmul în care sălăşluiesc demonii, îi lipseşte în bună măsură acea intimitate intuitivă cu infernul pentru a-l recunoaşte pe Diavol cînd îl întîlneşte purtînd chip omenesc. Autoportretul lui Carpeaux de la Muzeul Petit Palais aduce o revelaţie singulară a caracterului tainic al unui artist ce aparţine mai degrabă prelungirilor romantismului decît romantismului propriu-zis. Sculptura sa n-are enigme; graţia voluptuoasă, sinuozitatea mlădioasă a figu- 420

rilor sale dansante, aerul de sărbătoare şi de tinereţe pe care îl răspîndeşte, pare-se, peste tot ce atinge, au făcut din el interpretul prin excelenţă al unei epoci frivole care reprezenta deja în comportarea, în gîndurile şi în gusturile ei un sfîrşit de secol. Nimic nu defineşte atît de bine ca grupul intitulat Dansul, de pe faţada Operei, fericirea de-a trăi, păgînismul uşuratic, hedonismul lipsit de mister. Dar cînd nu ne despărţim de sculptor pentru a examina opera pictorului, ni se oferă spre observare o lume cu totul deosebită, şi analiza autoportretului ne este necesară tocmai pentru cunoaşterea acestei lumi.

N-am exagera spunînd că, dintre toate portretele romantice, acesta e cel mai romantic. În el ni se dezvăluie o fiinţă obsedată de spaimele sale şi de demonii săi, fără mîndrie şi am putea spune chiar fără pudoare. Rareori demonia privirii a fost atît de puternică şi atît de eficientă ca în această faţă, deşi ochii artistului ne evită pentru a contempla beznele invizibilului. Din punct de vedere tehnic, tabloul e pictat în aceeaşi manieră ca şi tragicele explorări pe care le angajează în necunoscutul indivizilor şi al societăţilor. De îndată ce

abandonează huma sau marmora pentru a se aşeza în faţa pînzei goale, istoriograful oficial al serbărilor galante de la Compiegne şi Tuileries, complicele bucuros şi dezinvolt al unei lumi petrecăreţe şi superficiale, devine, în afară de vizualul pătrunzător, amuzat şi pasionat, un iluminat. Simţul încîntător al mişcării ce însufleţeşte statuile sale se metamorfozează într-o agitaţie convulsivă răspunzînd acelui zbucium maladiv care interoghează cu nelinişte propriul său chip şi vrea să-şi expună drama lăuntrică în aceeaşi manieră în care tragismul excesiv al *Atentatului* (Petit Palais) lărgeşte un simplu fapt divers la dimensiunile unei viziuni de Apocalipsă, iar *Balul costumat de la Tuileries* (1867, Petit Palais) trădează misterul măştii.

În această perioadă de tranziţie cînd simbolis- 421 mul, pe de o parte, şi naturalismul pe de altă

parte, reprezintă cele două braţe ale unui fluviu care se divizează la ieşirea sa din romantism, locul lui Carpeaux este considerabil; niciodată două mijloace de expresie deosebite, pictura şi sculptura, n-au revelat în acelaşi artist prezenţa simultană, coexistenţa a două personalităţi antagonice. Fără îndoială că pictorul a vrut să deschidă în faţa sa un întreg univers pe care sculptorul îl ignora, sau, dacă îl cunoştea, refuza să se angajeze. Pictorul, în schimb, mizează totul.

El se abandonează fără rezerve în această dramatică confruntare a omului care visează şi a omului care pictează. Prin pasiunea pentru mişcare, divizat în realitatea materială şi reconstruit, recompus potrivit adevărului supranatural în care îl iniţiase însăşi spaima, Carpeaux se apropie de ambiţiile pe care le vor exprima cu o jumătate de secol mai tîrziu futuriştii italieni. În timp ce pictorul Atentatului nu are nici un egal în epoca sa, acest tablou ar putea fi agăţat, fără să producă vreun contrast, între cele ale lui Balla şi ale lui Boccioni. Foarte avansat faţă de epoca sa, Carpeaux apare şi prin aceasta ca un precursor al expresionismului, al cărui preludiu şi presentiment le-a introdus în pictura franceză începînd de la mijlocul secolului al XIX-lea.

Portretele lui Delacroix ne aduc în aceeaşi manieră, uneori pînă în pragul acestei lumi a misterului. Două mai cu seamă: portretul lui Chopin, de la Luvru, pictat în 1838, şi acela al scriitoarei George Sand din aceeaşi epocă – portrete care iniţial trebuiau să fie reunite într-un singur tablou (Muzeul Ordrupgaard) – nu mai trădează curiozitatea psihologică pe care artistul o punea în scrutarea modelului său şi în dezgolirea esenţialului din personalitatea acestuia. Tot aşa cum autoportretul lui Carpeaux era scăldat în apele negre ale spaimei, Chopin şi George Sand aproape că scapă lumii plasticului şi-a picturalului. Ei plutesc, s-ar spune, pe valurile muzicii, sînt forme născute din muzică, gata să se întoarcă în muzică „ şi să se dizolve acolo. Lui Delacroix, precum ştim, îi plăcea mai ales, ca şi prietenului său [422]

Stendhal, opera italienească, toată numai spumă uşoară şi veselă, cu pasiuni superficiale şi virtuozităţi de bel-canto.

403 [1] George Sand avea la Nohant o casă (N. trad.)

Stendhal, acest îndrăgostit pătimaş de Cimarosa, a mărturisit într-o zi că muzica răscoleşte în adîncul nostru «durerea cea mai tainică ce ne macină». Cînd Delacroix, după ce îl ascultase pe Chopin cîntînd la pianul din Nohant[1] în timp ce mireasma nopţii şi foşnetele copacilor uriaşi pătrundeau pe ferestrele deschise, desena imaginile genialului compozitor iluminat de actul creaţiei, şi a ascultătoarei cufundate în desfătările muzicii, el voia să reproducă pe pînză nu atît nişte portrete propriu-zise cît echivalenţele picturale ale sonatei sau ale nocturnei pe care o ascultase şi refracţia, reverberaţia, ca să spunem, aşa, a incantaţiei sonore pe un chip omenesc. Cu totul excepţionale în opera lui Delacroix şi chiar în ansamblul portretelor romantice franceze, acestea ne duc pînă spre ultima limită a acelei divinităţi demoniace cu care pictorul punea stăpînire pe fiinţe şi scotea la iveală cele mai tainice metamorfoze ale lor. Privirea lui George Sand fuge şi se pierde în bucuria aproape supranaturală, volup- tuoasă şi sacră în acelaşi timp, pe care i-o produce pianul. Dimpotrivă, ochiul lui Chopin este o confesiune tragică a dramei ce se ascunde şi se revelează totodată în meandrele muzicii; va trebui să aşteptăm probabil autoportretele unui alt muzician de geniu, Arnold Schonberg, pentru a descoperi în ele aceeaşi demonie.

Realismul romantic umanitarist al lui Gustave Courbet nu urmează căi atît de obscure. Iată un om care nu-şi bătea capul cu filozofia, cel mult cu nişte vagi ideologii sociale şi sisteme politice confuze, şi care simplifica totul, exceptînd problemele plastice şi picturale bineînţeles, în sensul unei generoase cordialităţi umane. Arţagul şi ura cu care Goya descrie chipul omenesc, cînd nu-i vorba de chipul unei femei inspirat de dorinţă sau de voluptate, arţag şi ură pe care le vom regăsi

la Picasso, care va sparge masca lăsată intactă de Goya, detaşarea distantă a lui Gericault, transpunerea lirică a lui Delacroix, devin la Courbet o formă de meditaţie despre mizeria omenească, purtată pe-o undă muzicală de-o emoţionantă frumuseţe.

Gel mai frumos portret romantic al lui Courbet, şi probabil cel mai frumos portret romantic în general, este acea *Doamnă din Frankfurt* pictată în 1856 şi care se află la Muzeul din Koln.

Ce mai rămîne din realismul doctrinar afirmat cu

violenţă în atîtea manifeste gălăgioase şi provocatoare? Noţiunea realului pe care o observăm aici este identică, prin natura sa, cu ceea ce devine ea într-o nuvelă de Cehov, adevărul cotidian scăldîndu-se într-o melancolie vagă ce mărturiseşte zădărnicia vieţii şi întreţine în spatele ficţiunii ataşamentului şi-a participării la acţiune, o dezamăgire vecină cu deznădejdea.

Cînd spunea că « poezia este tot ce poate fi mai real, ceea ce nu-i cu totul adevărat decît pe cealaltă lume», Baudelaire exprima acel tip de incantaţie specific lui Courbet, ce acţionează tot atît de viguros într-o simplă pagină din istoria familiară a unui sat, care este *Înmormîntarea din Ornans*, sau în acea romantică « vilă a misterelor»: *Atelierul.*

Lîncezeala bolnăvicioasă a visătoarei care, din fotoliu şi dintre pleduri, priveşte amurgul ce se îngroaşă în grădina apropiată şi întunecă pădurea vecină, sugerează prezenţa uneia dintre acele făpturi de nedefinit pe care le întîlneşti între vis şi realitate. *Doamna din Frankfurt* se află la o distanţă egală de viaţă şi de moarte, destul de fantomatică pentru a lăsa să se presupună că poate reveni, la asfinţitul soarelui, pe terasa de unde urmărea în fiece seară înaintarea nopţii, destul de materială totuşi pentru a da peisajului semnificaţia sa intensă şi misterioasă. într-adevăr, se pare că peisajul se construieşte, se colorează şi se însufleţeşte în jurul resemnării sale triste, că se armonizează cu acest trup suferind, mai vulnerabil şi mai rănit decît poate fi trupul, 424

405 [1] George Sand avea la Nohant o casă (N. trad.)

şi că stabileşte între femeie şi natură un curent de emoţii comune, atît de puternic încît s-ar putea foarte bine ca fiinţa ei să nu fie decît emanaţia peisajului, o nălucire în care s-ar materializa spiritul copacilor, al cîmpurilor şi al apelor.

înţelegem astfel cît de departe au mers nedreptatea şi orbirea contemporanilor celui pe care Lemonnier îl numea «marele pictor tîmpit» şi care se dovedeşte aici un cunoscător de suflete extrem de subtil, înţelegînd prin intuiţia unei inimi într-adevăr generoase toată tristeţea nemărturisită din această compoziţie plină de nostalgie şi de calmă detaşare. Într-adevăr, nimic nu mai aminteşte aici de teatralismul ce agită autoportretele sale, în care el însuşi se compune în faţa sa şi a posterităţii. Cele care rămîn marcate de influenţa exercitată asupra sa de Rembrandt şi de Frans Hals, ale căror tablouri le-a copiat şi de la care a învăţat acel colorit considerat de Champfleury ca «liniştit, impunător şi calm». Referinţa la vechii maeştri este explicită în *Portretul autorului*, *Studiu de veneţieni*, expus la Salonul din 1849 şi numit *Bărbatul cu centura de piele* (Luvru).

Aceasta este cea mai romanescă şi mai romantică dintre efigiile sale. Aici Courbet vrea să ne facă să-l uităm pe locuitorul din Franche-Comte cu saboţi grei şi accent ţărănesc care se simte la largul său printre mocofanii de la *Înmormîntare*. Faptul că şi-a amintit de modelele lui Lorenzo Lotto cu tot ce este înfrigurat şi obsedat pe feţele lor, pare evident, şi am crede că romantismul se insinuează şi se distilează prin carapacea realismului său ca un fel de farmec bolnăvicios. Fără îndoială că el însuşi resimţea faţă de acest romantism pe care îl combătea şi pe care voia să-l nimicească – a spus el însuşi că « Înmormîn- tarea de la Ornans este înmormîntarea romantismului» – o atracţie morbidă împotriva căreia se apăra greu în faţa oglinzii. Bărbatul cu centură de piele dezvăluie în atitudinea şi în privirea 425 sa, în ciuda mîinii ţărăneşti care strînge catarama

centurii, toată melancolia barocă şi-o nehotărîre aproape hamletiană, cu totul neobişnuită pentru caracterul artistului.

Este adevărat că e vorba de lucrări din tinereţe. Courbet cu un cîine negru de la Petit Palais are douăzeci şi trei de ani şi

pozează cu inconştienţă, sau prea conştienta dezinvoltură a adolescenţei: parcă ne-am întîlni în Parisul anului 1842 cu unul dintre acei studenţi vagabonzi descrişi cu atîta indulgenţă de povestitorii romantici germani şi imortalizaţi de Moritz von Schwind sau de Steinle: nu-i lipseşte decît lăuta sau ghitara pentru ca asemănarea să fie deplină, căci în tot tabloul acesta e răspîndită atîta muzică încît, fără să vrei, cauţi ce fel de instrumente au produs-o. Faptul că Courbet era sensibil la muzică şi că de aici se trage cel puţin o parte din romantismul său apare evident în autoportretul din *După cină la Ornans.* Pictorul are treizeci de ani acum şi stă la o masă în casa părintească împreună cu cîţiva prieteni: unul dintre ei, Promayet, şi-a luat vioara şi în acest sfîrşit de după-amiază care prelungeşte o masă îndelungată, cîntă, fără virtuozitate şi fără talent, dar cu destul suflet, pentru a-l tulbura pe singurul ascultător deschis artei sale; în timp ce bătrînul Courbet doarme, iar prietenul Marlet îşi face de lucru aprinzînd o pipă ce trage prost, pictorul, în schimb, se întoarce spre prăpastia sunetelor, pluteşte pe fluxul melancoliei, cu privirea pierdută spre depărtări de neatins, în căutarea acelui infinit în care realistul nu credea, dar ale cărui ţărmuri îndepărtate fără voie aspira să le contemple. Mai tîrziu, în *Courbet cu guler vărgat*, din colecţia Bruyas, şi mai ales în *Întâlnirea,* unde pietonul, cu sacul şi şevaletul în spinare, soseşte, triumfător, majestuos, regal, salutat cu umilinţă de Popor şi de înalta Burghezie întruchipate de Bruyas şi de servitorul său, va exista o anumită poză, fandosită şi teatrală. Luptele pe care trebuie să le poarte Courbet cu atîţia duşmani aliaţi împotriva lui (şi chiar cei care, adeseori, îl admirau, nu renunţau totuşi la ostilitatea

lor) îl sileau să-şi înăspreasscă pînă la o atitudine deliberată sfidarea şi provocarea, să-şi impună să joace rolul unui personaj pe care tînărul romantic încă nu-l îmbrăcase ca pe o armură de luptă. *Courbet cu pipă*, de la Montpellier, la egală distanţă de *Courbet cu un dine negru* şi de *Bărbatul cu centură de piele*, se deosebeşte, printr-o expresie visătoare şi deloc afectată ce răspundea naturii profunde a unui tînăr de douăzeci şi şase de ani, încă îmbibat de acea muzicalitate intimă de care necesitatea de a se războ, mai tîrziu, l-a făcut să se lepede ca de o slăbiciune.

Şi totuşi, tocmai această atmosferă muzicală pe care o răspîndeşte în jurul unora dintre modele conferă portretelor sale acea rezonanţă profundă, acea zonă de necunoscut şi de mister pe care trebuie s-o străbatem înainte de a le întîlni în fiinţa lor tăinuită. E firesc ca ea să umple portretul lui Berlioz, dar o regăsim şi în meditativa îmbufnare a lui Champ fleury, şi mai ales în portretele lui Baudelaire, cel de la Montpellier, care a servit probabil drept studiu pentru Baudelaire din *Atelierul pictorului*, în nostalgia visătoare a *Frumoasei irlandeze*, pictată în 1866. Nu trebuie să căutăm în portretele lui Courbet o psihologie la care nici nu avea pretenţia, nici chiar mărturisirea unei drame lăuntrice. Rochefort şi Vallès păstrează superficialitatea polemiştilor. La rîndul lor, portretele reunite în Atelierul pictorului nu aparţin decît parţial lumii realului; majoritatea ies din întunericul nopţii vizionare, şi chiar cele izvorîte din adevărul cotidian se gătesc cu un soi de deghizament fantastic pentru a se afla pe picior de egalitate cu fantomele. Atunci cînd ne apropiem de Atelierul pictorului, trebuie să lăsăm deoparte « pro- fetismul» arbitrar al lui Courbet şi atitudinea sa îndîrjită de « rebel», destul de romantică, umanitarismul său romanesc, anticlericalismul grosolan şi chiar splendida impudoare a nudurilor sale. în nuduri, Courbet a dus exasperarea senzualităţii pînă la o transfigurare ce poartă gîndul 427 la iubirile dintre zei. Compoziţiile cele mai îndrăzneţe nu sînt niciodată triviale nici obscene pentru că însăşi impudoarea, în cazul său, întîlneşte sacralul, ca şi în prostituţia hieratică a antichităţii. Şi, de asemenea, pentru că în dragoste trupurile, invulnerabile la melancolie şi la otrăvurile sufletului, se bucură de voluptatea inocentă pe care ne-o închipuim a fi privilegiul zeilor. Trupurile feminine ale lui Courbet sînt

su- pranaturalizate de acea muzicalitate observată în portretele sale, de acea vastă orchestraţie de mase şi culori stîrnite de dorinţă sau doborîte de saţietatea pe care o întîlnim în *Venus şi Psiche*, *Femeia cu papagal*, *Femeia de la München*, sau *Femei dormind*. Fiecare pictor pictează în maniera sa o Venus de Tiţian: cea a lui Courbet asociază o puternică sănătate animală cu un imens elan luxuriös; s-ar spune că voluptatea musteşte în fiece por al acestui trup pătimaş, mugind la plăcere ca cerbul la pîrîul de sub frunziş, cu acea bestialitate calmă şi fericită proprie trupurilor lipsite de nelinişte. *Portretul unui trup de femeie* îi oferă lui Courbet acea plenitudine de bucurie împlinită care nu-i sugerează nici un chip, probabil pentru că, orice s-ar gîndi, firescul pur îi este mai apropiat şi mai familiar decît omenescul.

În acest sens, el ar fi putut să inverseze termenii uneia dintre afirmaţiile sale preferate – ... « cîm- pul îmi dă aceleaşi emoţii ca şi dragostea...» –, mărturisind că-ntr-un trup de femeie îmbrăţişa toată natura şi că acest panteism voluptuos era unica lui religie. într-adevăr, femeia, oricît s-ar vrea de perversă, apare întotdeauna ca o fiinţă de o naturaleţe magnifică şi pură: aproape ca un *lucru*. Tot el spunea că «în artă imaginaţia constă în a şti să găseşti expresia cea mai completă a unui lucru existent, dar niciodată să presupui sau să creezi acest lucru ». Cînd pictează *Atelierul*, păstrează un loc în mijlocul acestei adunări de fantome, un fel de insulă unde se refugiază cu o femeie goală, modelul său, şi cu tabloul pe care e pe cale de a-l picta. Bătută de valurile negre ale misterului, această *insulă a făpturilor vii* 428

te face să te gîndeşti la cercul în care se închide vrăjitorul cînd conjură spectrele şi demonii.

S-au acumulat multe glose în jurul acestui tablou despre care am putea spune că este *programatic,* aşa cum spunem « muzică programatică » şi pentru care Courbet, primul, a propus o interpretare personală. Cine ar fi ispitit să se mărginească la realismul lui Courbet şi ar refuza, din acest motiv, să-i recunoască romantismul, n-are decît să se plimbe o bucată de vreme în labirintul fantastic al *Atelierului* pentru a întîlni acolo inspiraţia romantică prin excelenţă, setea de a aduna formele finitului într-o căutare a infinitului.

Sînt puţine tablouri în care spaima să fie atît de prezentă şi multiplicată ca în oglinzile deformante, printre figurile reale sau inventate ce se îngrămădesc în acea lumină spectrală unde chiar şi prietenii, foarte vii, par să vină de pe altă lume, poate mai puţin spectrali decît poporul enigmatic din jumătatea stingă a scenei, aceste două universuri echilibrîndu-se în jurul coloanei solide şi sănătoase de carne albă a modelului, prea materială pentru a se lăsa pradă umbrelor.

Portretele identificate în *Atelier*, Baudelaire, Champfleury, Buchon, Proudhon, Promayet, nu sînt mai reale decît vagabonzii nocturni întîl- niţi pe plajele visului, sau contactaţi în cine ştie ce moment iniţiatic. Aceştia din urmă nu sînt mai simbolici decît corul prietenilor pictorului; ei se situează doar pe o treaptă a realului. Dacă profesiunile de credinţă realiste ale lui Courbet au putut face să se creadă că lumea invizibilă nu există pentru el şi că personajele enigmatice ale Atelierului nu sînt decît nişte amintiri răzleţe, urcînd la suprafaţa memoriei şi încă misterioase din cauza obscurităţii sau a unei semi-uitări, Evreul cu casetă, la Paillasse, Negustorul ambulant şi chiar Manechinul răstignit în spatele şevaletului n-ar fi decît nişte figuri pitoreşti, alese pentru însăşi ciudăţenia lor. Dar aceste umbre sînt uluitor de vii, şi în galeria 429 de portrete adunată în tablou, anonimii au o exis-

tenţă de o materialitate la fel de consistentă ca a prietenilor. Li se mai adaugă chiar acea realitate secundă, acea suprarealitate de care beneficiază creaturile zămislite în acelaşi tip de vis şi de experienţă.
Această amplă parte de necunoscut respectată de Courbet în autoportrete, căreia îi adaugă cu stîngăcie ceva deliberat, preţios afectat, constituind, într-un cuvînt, indefinisabilul, inexplicabilul din complexitatea fiinţei şi pe care este absurd să vrei să-l simplifici arbitrar, în numele unui real teoretic şi doctrinar, acea plajă de mister ce înconjoară deopotrivă şi pe cei vii şi umbrele, conferă *Atelierului* suprema lui semnificaţie. Chiar paralelismul cu care stau faţă în faţă Baudelaire şi Vînătorul obosit, Champfleury şi la Paillasse, revendică o dată în plus pecetea magică pe care Shakespeare o punea pe personajele sale cînd spunea că « noi sîntem alcătuiţi din aceeaşi substanţă ca şi visele».

⋆

Între portretul faustian din epoca lui Dürer şi dramatica expunere a spaimei individului care caută să se manifeste în expresionism, portretul romantic german se situează ca o verigă a acelei constante ce începe din Renaştere şi se perpetuează pînă în secolul al XX-lea. Chiar în sculptura medievală poate fi observată această tensiune a fiinţei confruntîndu-şi spaima de-a trăi şi de-a cunoaşte cu nevoia sa intensă de acţiune. Coabitarea anevoioasă a mai multor personalităţi reunite în acelaşi individ, a unor dorinţe de neîmpăcat, a unor aspiraţii contradictorii şi, pe deasupra, impulsul puternic spre devenire începeau să dea un caracter cu totul particular chiar statuilor gotice: principii şi principesele din Domul din Naumberg, Cavalerul din Bemberg întruchipau acest elan faustic spre devenire, reţinut de constrîngerea lui a fi. Armonizarea anevoioasă a lui a fi şi a lui a deveni, proprie caracterului german, pecetluieşte cu o amprentă foarte larg generalizată în ţările germanice şi

foarte puţin răspîndită în afară, chipul omului care mărturiseşte această luptă interioară.

În această constantă germană, dinamismul deznădăjduit al lui Siegfried, pe care cunoaşterea destinului său viitor îl conduce la eroism şi nu la ataraxie, îşi ocupă firesc locul; portretul german revelează un fel de poftă vitală foarte puternică, contrabalansată de un pesimism ce dă acţiunii atitudinea unei energii deznădăjduite. Acţiunea ia atunci forma unui salt orb înainte a unei tensiuni a tuturor forţelor individului încordate pentru realizarea plenară a sinelui său, fără ca vreo aluzie cu privire la scopurile şi valorile acţiunii ca atare să dea un sens abandonului de sine în elan vital. La început a fost acţiunea, traduce Faust. «Actul degajat de valori morale, pură împlinire, raţiune de-a fi în sine, scop în sine, în care individul se angajează integral şi se compromite fără rezerve, fără reţineri, iată ce transpare în portretul faustian care păstrează astfel o unitate stranie în ciuda evoluţiei societăţilor şi-a transformării conştiinţelor. Aşa se explică accentul romantic impresionant pe care îl descoperim la acel sfîşietor interpret al sufletelor zbuciumate care a fost, în secolul al XV-lea, Tielman, Riemenschneider, pînă la martorii neliniştii contemporane, Ernst Barlach şi Oskar Kokoschka.

Această neliniște faustică se concentrează în privirea ce caută privirea spectatorului, se agaţă de ea, o atrage, o reţine, vrînd parcă să creeze o strînsă complicitate şi aproape o comuniune între omul din tablou şi noi înşine. întreaga fiinţă se adună şi se rezumă atît de bine în privire încît portretele pictate de Arnold Schonberf sfîr- şeau prin a se reduce la ochi, şi chiar la un singur ochi. Îţi vine să gîndeşti că el ar fi putut sfirşi prin a nu picta decît privirea, dacă ar fi fost posibil ca, potrivit enigmei heraclitiene, să existe « priviri fără ochi ». înţelegem mai bine portretul romantic german dacă îl reaşezăm pe linia unei neliniști vechi pe care o întîlnim rareori în afara 431 ţărilor germanice şi scandinave, maestrul acestei

« demonii a privirii », cum spunea Dagobert Frey, fiind Edvard Munch. La drept vorbind, expresia omului romantic german apare încă în Osvolt Ivrell şi în Necunoscutul din Madrid de Dürer,

(fără să mai amintim, bineînţeles, autoportretele Maestrului de la Nürnberg), în Johannes Cus- pinian şi în Luther de Cranach, în autoportretul lui Burgkmair şi dramaticele portrete engleze ale lui Holbein ca să nu pomenim decît vreo cîteva, şi se prelungeşte pînă în figurile lui Kokoschka, ale lui Nolde, ale lui Beckmann, ale lui Kubin, ale lui Lovis Corinth.

Romanticul german nu e atît de interesat de caracterul accentuat şi puternic individualizat, nici de virtuozitatea picturală, nici de tip, ci de singularitatea vieţii interioare ce răzbate la suprafaţa fizionomiei, lăsînd peisajul trăsăturilor neatins de emoţie, intimitatea adîncă a sentimentului ridicîndu-se pînă la acea parte vizibilă a fiinţei în care destinul se înscrie în modelajul trăsăturilor. Nu omul social cu o nuanţă de excentricitate pe care îl reprezenta bucuros secolul al XVIII-lea, ci fiinţa închisă în sine, privind din interiorul sinelui, zgîrcită cu exteriorizările ce ar risca să devină elocvenţă şi minciună dacă li s-ar abandona. O lampă patetică arzînd înăuntru, filtrîndu-şi lumina prin acele straturi de materie străvezie care complică drumul sufletului spre exterior fără să-i opună totuşi o stavilă de netrecut. Astfel, ceea ce izbuteşte să ajungă la suprafaţa chipului prin această străbatere lentă şi anevoioasă a materiei de către spirit nu-i dezorganizează armonia, ci, dimpotrivă, îi conferă o muzicalitate mai mare şi nouă.

Melancolia pe care romantismul o împarte cu barocul şi pe care barocul a transmis-o poate romantismului, moştenitorul său direct, pătrunde în unele dintre aceste chipuri, al lui Schopenhauer tînăr, pictat de Ludwig Sigismund Ruhl, în 1814, şi în autoportretele lui Victor Emil Jansen, de exemplu. Aceşti artişti romantici îşi resimt atît de puternic apartenenţa la spiţa vechilor maeştri germani încît adoptă, deliberat sau nu, stilul lor, 432

mai cu seamă în desene. Portretele lui Oldach de Erwin Speckter, al lui August Lucas de Cari Philpp Fohr, al lui Scheffer von Leonardshoff de Rehbenitz, nu ne-ar mira alături de operele Renaşterii. Am discerne, de asemenea, o simplitate şi-o familiaritate gotice în unele portrete de familie caracteristice stilului biedermeier, specific epocii romantice şi atît de surprinzător pentru francezi care nu

izbutesc să-şi imagineze că o bonomie burgheză, cam comună, poate fi asociată cu elanurile geniului romantic a cărui formulă în Franţa era « dezordinea şi geniul» lui Kean. Ura romanticilor francezi faţă de burghez este foarte deosebită de ostilitatea faţă de filistini, generală în rîndurile romanticilor germani: aici peruca, acolo moţul, dar capul pe care acestea îl acoperă nu e acelaşi. S-a întîmplat chiar ca unii dintre cei mai puri poeţi germani, Jean Paul, Moricke, Eichendorf să ducă o existenţă «burgheză » ce-ar fi stîrnit oroarea tinerilor din grupul Jeune-France al căror romantism se exterioriza mult mai mult în barba şi în părul hălăciugă şi în stridenţa provocatoare a vestei lor roşii decît într-o concepţie spirituală despre a fi şi a deveni. Pudoarea păstrată de romanticii germani în exprimarea pasiunilor şi-a neliniştilor ascunde drama profundă sau nu-i îngăduie decît o scurtă răbufnire în priviri. Autoportretul lui Philipp Veit, aflat la Städlische Galerie din Mainz înainte de-a arde în incendiul de la 6 iunie 1931, se vrea în tradiţia maeştrilor italieni « prerafaeliţi», adică a Renaşterii – Veit se afla de altminteri la Roma cînd l-a pictat. El scoate la iveală acea arsură lăuntrică, tăcută, stăpînită, străduindu-se să nu lase să răzbată în afară decît ceea ce mai poate fi reţinut; regăsim acelaşi accent şi într-alt portret al lui Veit asociat de astă dată lui Overbeck, care aparţinea aceluiaşi muzeu şi a dispărut în aceeaşi catastrofă. Tăcerea personajelor, cufundarea în meditaţia lor intimă, nepăsarea faţă de privitor, pe care portretul romantic francez îi place atît de mult să-l ia drept martor şi căruia îi cere, ca şi spectatorului la teatru, aplauzele, acea însingurare densă a fiinţei, separată chiar de cei mai apropiaţi printr-o distanţă uriaşă, fac deosebit de emoţionant un tablou ca acesta, lîngă care am putea aşeza portretul celor doi fraţi Eberhard, sculptorul şi pictorul, de Yohan Anton Ramboux. Într-un spirit foarte medieval, pictat probabil în Italia în 1822, acest tablou demonstrează că pictorul din Trier s-a rupt total de principiile lui David, cărora li se supusese în timpul anilor de adolescenţă petrecuţi la Paris. Obiectivitatea severă şi aproape ascetică în căutarea adevărului formal se înrudeşte mai mult cu stilul vechilor maeştri germani decît cu acela al clasicismului francez. El ne oferă un excelent exemplu pentru acea reculegere materială şi spirituală a tuturor energiilor individului în jurul « centrului» său.

Explorarea în spirală a fiinţei în căutarea centrului apare cu

o evidenţă precisă în autoportretele lui Philipp Otto Runge, intim iluminate de acea privire faustică pe care el o recunoaşte şi la prietenul său Klinowstrom, la fratele său David, omul cel mai iubit, cel mai săritor şi mai generos în ceasurile de nevoie, şi pînă şi la bătrînii Hiilsen- beck a căror expresie buimacă şi bîntuită aparţine fiinţelor ce se apropie de moarte. Runge a avut curiozitatea să caute şi să fixeze în autoportrete etapele capitale ale scurtei sale existenţe încheiate la vîrsta de treizeci şi doi de ani şi ca şi în autoportretele lui Rembrandt, mult mai numeroase fireşte într-o existenţă mult mai îndelungată, ceea ce contează mai presus de orice este descrierea simultan materială şi spirituală a fiinţei în devenire. Primul portret pe care îl vom studia este cel din 1799, datînd din perioada de la Copenhaga. E un desen în cretă, trimis fratelui său David, care rămăsese la Hamburg, în timp ce el lucra în capitala daneză unde funcţiona o academie vestită. O graţie uşoară, aproape nepăsătoare, avînd totuşi o undă de melancolie, deosebeşte această imagine căreia îi va urma, după trei ani, portretul în ulei pictat la Dresda, în 1802. Artistul are douăzeci şi patru de ani; agreabila indolenţă din desenul precedent dis

pare şi face loc unei gravităţi neliniştite, încordate într-o interogare, încă şovăielnică şi intimidată dar de pe acum aproape dureroasă. Trei ani mai tîrziu, în 1805, execută la dorinţa lui Goethe un portret în cretă pe care i-l trimite, marcat şi parcă împovărat de-o maturitate aproape dureroasă. Artistul presimte probabil că marile sale vise nu se vor împlini niciodată. Tot aşa vedem şi într-un portret în ulei pictat în acelaşi an, unde apare îmbrăcat în albastru, cu faţa viu colorată de-o roşeaţă febrilă, probabil, cu o privire mărturisind o sfîşiere cutremurătoare pentru cel care ştie că peste cinci ani va muri. În acelaşi an 1805, pictează faimosul grup intitulat Noi trei unde se reprezintă împreună cu soţia şi cu fratele său Daniel într-un peisaj elysean. Probabil că presimţirea morţii precoce şi apropiate dă acestei compoziţii acelaşi accent de melancolie pe care îl au stelele funerare greceşti, acea zonă largă de spaţiu şi de timp ce desparte personajele şi le face parcă să trăiască în lumi deosebite. Aici, Privirea faustică e greu de suportat, căci ni se impune cu o insistenţă ce vrea să fie acceptată, ca şi cum simţea nevoia să se imortalizeze şi să se eternizeze în amintirea noastră, făpturi tot atît de pieritoare ca ei înşişi.

Din simplitatea compoziţiei, în care busturile personajelor apar pe fondul unui peisaj de pădure, se degajează o tristeţe melodioasă, o duioşie umană blîndă şi calmă şi totodată deznădăjduită. Este unul dintre cele mai frumoase portrete romantice prin această rezervă tăcută, prin absenţa gestului, ca şi cum, asemenea personajelor de pe stelele funerare greceşti, acestea ar fi împietrite într-o supravieţuire de dincolo şi, deopotrivă, prin discreţia şi bonomia familiară, familială, lipsită de solemnitate, nelăsînd să se exprime decît intimitatea sufletelor unite în cea mai generoasă comuniune.

Datînd chiar din anul morţii pictorului, sau precedînd cu puţin această dată, Runge în vestă brun-roşie de la Kunsthalle din Hamburg, este o expresie măreaţă a vieţii şi-a voinţei care l-au
susţinut şi l-au inspirat pînă la sfîrşit. Roşul pometţilor a dobîndit o violenţă morbidă, faţa s-a scofîlcit, şi-i tristeţe eroică susţinută de-o arzătoare vitalitate

interioară rămîne încordată spre acţiune cu orice preţ şi înfruntînd orice piedică. Marea operă de artă teatrală la care visa nu s-a materializat: nimeni nu o va realiza vreodată; opera sa începută şi sfîşietor de neîmplinită; grandioasa serie Ceasurile zilei nu va exista decît în fragmente. El nu simte nici ură nici resentiment nici dorinţa de-a sfida soarta duşmănoasă care îl doboară în plin zbor, abia apucase să-şi deschidă aripile; doar o resemnare gravă şi calmă, certitudinea fermă de-a supravieţui în întoarcerea în elemente, după trecerea prin împărăţia Mumelor. Longevitatea de care Runge n-a putut să se bucure i-a fost acordată în schimb lui Caspar David Friedrich, dar el nu avea decît treizeci şi şase de ani cînd a desenat in cretă autoportretul de la Berlin, din 1810, şi totuşi ai spune că e un portret de bătrîn aproape. în timp ce Runge trăia într-un univers de simboluri luminoase şi de fericire copilărească, Friedrich, la treizeci şi şase de ani, devenise deja vizionarul peisajelor bîntuite, al răsăriturilor de lună vrăjite, al sihăstriilor blestemate: omul care «l-a văzut într-o zi pe Dumnezeu în trestii». Dintre portretele desenate sau pictate, doar celecare îl înfăţişează sînt interesante:
erau poate singurele, de asemenea, care îl interesau, dar în reprezentarea sa el a adus aceeaşi fidelitate faţă de natură, aceeaşi exactitate a detaliului cu care desena în faţa unui peisaj ramurile precise, vinele stîncii, hieroglifele scoarţei copacilor.
Acest portret de Friedrich este mai « romantic » decît al lui Runge, în sensul în care înţelegem de obicei acest cuvînt în Franţa: tumultuos, neliniştitor, aproape halucinant prin forţa tiranică a privirii care nu te slăbeşte şi te pătrunde, vrînd- nevrînd. Aşa arăta şi cu zece ani mai devreme cînd 11 desena, în 1800, pe băiatul acela de douăzeci şi şase de ani, născut de portul melancolic şi himeric de la Greifswald pe Baltica şi purtînd

> în ureche vuietul valurilor fără de număr pe plaje nesfîrşite, care, aşa cum l-a cunoscut Friederich, l-ar fi încîntat pe Bresdin. În desenul acesta, maniera tînărului artist de-a asculta ne invită şi pe noi să ciulim urechile ca şi cum am putea auzi

zgomotul care nelinişteşte şi farmecă în acelaşi timp. Incantaţia ce se înalţă din natură îl înconjoară de pretutindeni în acest portret. Este perioada cînd gravează pilcuri de copaci inspiraţi atît de copacii lui Rembrandt cît şi de copacii văzuţi aievea, perioada desenelor minuţioase şi aproape chiţibuşare. Mai tîrziu, altarul de la Tetschen va stîrni admiraţia, criticile, scandalul al cărui vacarm va provoca în el acea mizantropie care, agravîndu-se, va sfîrşi în tăcere şi nebunie. Pentru moment însă, Friedrich este un flăcău robust şi ciudat, atent la toate vocile care zbîrnîie în jurul său şi dintre care cele mai stăruitoare răsună în el însuşi.

Bărbatul din 1810, cu barba şi părul vîlvoi, semănînd puţin cu un rege Lear rătăcind pe plajele Pomeraniei şi nu printre stîncile de la Cornouailles, este într-adevăr identic celui reprezentat de elevul său F. G. Kersting, în atelier, interogîndu-şi tabloul început, într-o zi uscată şi rece în toiul iernii. Aceeaşi hălăciugă neîngrijită îi acoperă capul şi obrajii, devorînd aproape trăsăturile, nelăsînd să răzbată decît privirea ce ţîşneşte de sub orbitele proeminente, parcă tăiate in piatră. Un cap de făptură telurică în lăuntrul căruia ar arde toate metalele preţioase în creuzetul focului central, atît de viu şi de adevărat incit îi este aproape insuportabil.

Curiozitatea violentă care îi înflăcărează privirea este, să nu uităm, aceea cu care se studia în oglindă căutînd o taină de el însuşi ascunsă, pe care voia să şi-o smulgă sieşi, în duelul acela necruţător al luptei cu dublul său. Niciodată aluzia la dublu n-a fost atît de precis enunţată în portretul romantic ca în cazul acestui portret care încearcă să întoarcă masca, acea mască atît de puternic aderentă încît smulgerea ei ar desprinde şi ţeasta 437 pentru a se afla ce este înăuntru. Prin aceasta

Friedrich se înfrăţeşte cu Ernst Theodor Hoffmann care s-a pictat şi el, cu mai puţină iscusinţă şi mai ales cu cruzime.
Autorul lui Kater Murr se caricaturiza bucuros pentru a-şi amuza prietenii: aceasta făcea parte din deghizamentul său. Firile extrem de vulnerabile acţionează astfel pentru a abate loviturile adversarului sau chiar, pur şi simplu, curiozitatea. Gustul caricaturii şi înclinarea de-a te lua pe tine însuţi, şi mai mult decît oricare altul, drept ţintă a ironiei tale răspund în primul rînd dorinţei de-a sublinia şi de a-ţi exagera propriile ciudăţenii fizice, dar şi unei investigaţii a făpturii tainice, a unei căutări a trăsăturii de caracter şi, în sfîrşit, oferă dublului prilejul de-a se manifesta în acea scriitură automată a creionului condus de fantezie şi de inconştient. Toate povestirile lui Hoffmann arată pînă la ce punct putea fi el înfricoşat şi fascinat de unul – sau mai mulţi – doppelgänger-i legaţi de el ca umbra. Tema umbrei, tema reflexului şi tema dublului se încrucişează în romanele şi povestirile sale cu o insistenţă şi-o rigoare care demonstrează că nu i vorba de un capriciu ci de-o obsesie foarte adînc înrădăcinată. Rar se întîmpla ca în autoportretele sale, caricaturale sau nu, să nu existe urma unei identificări cu principalul său erou Capelmaistrul Kreisler care este, în atîtea privinţe, Hoffmann însuşi. Cel mai bun dintre autoportrete, gravura lui Menzel după pictura în mărime naturală făcută în 1815 pentru a-şi speria soţia, pare să semene, prin extraordinara mobilitate a trăsăturilor, cu mai multe personaje care se joacă de-a v-aţi ascun-selea, apărînd şi dispărînd pe această fizionomie atît de plastică încît ai spune că se face şi se desface în faţa noastră. Preocupat de fiziognomie, de care îşi bătea joc într-un alt portret analitic, Hoffmann se studiază în oglindă cu ambiţia de-a găsi în fiecare trăsătură o semnificaţie. E posibil să fi exagerat expresia bîntuită pe care şi-o dă atît de bucuros şi care trebuie să-i fi fost firească dacă ne gîndim la musafirii ciudaţi care, sosind din «cealaltă parte » se instalau în jurul şi în

sinea lui. Cele spuse adineauri cu privire la obsesia privirii în portretul german sînt elocvent confirmate de desenele lui Hoffmann. Cînd examinăm portretul pictat pentru a-şi speria soţia ne imaginăm uşor groaza bietei Minna zărind în întredes- chizătura unei uşi, pe jumătate ascunsă de flori şi în penumbră, chipul acela care o privea cu o fixitate aproape dementă, şi pe care noi înşine nu putem să-l contemplăm fără nelinişte întîlnindu-i reproducerea în romanele şi în povestirile sale. Probabil că poetul se cunoştea mai bine decît oricine altul, şi ghicea în el acea veşnică spaimă de care se elibera împovărînd cu ea umerii Capelmaistrului Kreisler şi ai celorlalte personaje de vreme ce a dat fizionomiei sale expresia ce corespundea cel mai bine caracterului. Orice portret romantic este un portret-confesiune; cu atît mai mult aceste desene ale lui Hoffmann se prezintă ca un efort făcut de poet pentru a scăpa de oaspeţii supărători care năvăleau pe capul lui. Fără să dăm crezare deplină acestui rînjet de nebun sau de demon cu care spera cum s-a şi întîmplat, să-şi îngrozească soţia, şi fără să uităm că acest portret aduce cu un portret-şarjă, desenatorul fiind aproape involuntar tîrît spre caricatură, putem recunoaşte aici obsesia oglinzilor atribuită anumitor personaje de-ale sale. într-adevăr, oglinda îi propunea o succesiune de figuri schimbătoare, extrem de variate, dar toate conţinute de fizionomia adevărată, care devenea insesizabilă, indescifrabilă în acest caleidoscop de metamorfoze, determinîndu-l pe desenator, – aşa cum poetul fusese deja determinat –, să se îndoiască de identitatea sa. Momentul de conştiinţă a eului se însoţeşte întotdeauna la Hoffmann cu erupţia unor euri nepoftite şi nedorite, şi, de asemenea, a unor non-euri, comparabile duhurilor rătăcitoare, a sufletelor chinuite în căutarea unui trup în care să-şi stabilească domiciliul şi să se odihnească. Aceşti comeseni străini, veniţi dintr-alt univers, instalîndu-se la el ca nişte intruşi sau ca nişte stăpîni îi pricinuiau o 439 indispoziţie cu atît mai chinuitoare cu cît îi
furau faţa sau îi impuneau feţele lor. Incertitudinea şi dezordinea provocate de trecerea acestor feţe schimbătoare, îi decompuneau necontenit figura şi o

recompuneau modificîndu-i raporturile şi chiar elementele. Astfel, privirea ce îl căuta în oglindă întîlnea combinaţii de forme veşnic noi în care poetul nu se mai recunoştea, sau, lucru mai grav, vedea formîndu-se pe propria lui fizionomie măştile demonilor ascunşi în odăile întunecate ale personalităţii sale. Hoffmann ajungea astfel să nu mai poată deosebi faţa reală de mască şi să le confunde în acea dezordine echivocă care va atinge cea mai gravă intensitate, mai tîrziu, în opera lui James Ensor. Toţi pictorii obsedaţi de gîndul dublului, şi Edvard Munch a fost cel care a suferit cel mai mult de această obsesie, au încercat să prindă şi să imobilizeze privirea, pentru a o împiedica să se ascundă şi să fugă, evadarea ei trebuind să lase goală masca demenţei şi-a morţii. Masca putea fi astfel o bătaie de joc a dublului care, în schimbul feţei vii pe care o ascundea, lăsa loc unui simulacru de carton.

Neputinţa de a deosebi, atunci, masca mincinoasă de faţa reală, explică acea înfricoşare a spiritului descumpănit pe care o observăm în autoportretele lui Hoffmann. Cu siguranţă că primul terorizat a fost chiar el şi, incontestabil, mai mult decît oricare altul, pentru această fiinţă trăia în el atunci cînd a văzut pe foaia de hîrtie rezultatul acestui dialog cu <' dublul», al acestei confruntări cu umbra. Va trebui să ajungem la Munch, la Corinth, la Kokoschka pentru a regăsi în demonia privirii mărturisirea celei mai profunde tulburări metafizice. Hoffmann nu era mai capabil decît ei s-o expliciteze din punct de vedere filozofic: a făcut din ea o imagine, dar această imagine este, pentru cine ştie s-o citească, cea mai dureroasă şi mai emoţionantă confesiune cu putinţă.

## INDICE DE NUME

Aberli (Johann Ludwig), 192 Abilgaard, 185, 186, 238, 247, 335, 353, 380 Agasse (Jacques-Laurent), 166, 191, 192, 193 Ahlgrenson, 121, 136, 238 Alberti (Maria), 341, 352, 364, 382, 384, 385 Altdorfer (Albrecht), 61, 64, 184, 243, 255, 317, 319, 320, 329 Anaxagore, 338 Andersen, 332 Aretin (von), 395
Ariosto, 43, 111, 140, 147, 180, 182, 390, 398 Arndt, 254
Arnim (Achim von), 66, 198, 264, 294, 310
Arnout (Jean-Baptiste), 120, 126
Asam, 159, 366, 385
Asensio, 416
Asmus (Jacob), 188
Aubert (Andréas), 273
Audran, 49
Auguste («Monsieur» Jules Robert), 40, 41, 42, 48, 111, 156

Bach, 303 Bachofen, 188, 380 Bader (Franz), 342 Balia, 422
Balzac (Honoré de), 83, 122 Barlach (Ernst), 431
Barocci, 64
Barrés (Maurice), 146, 163 Barye, 41, 143, 230 Batoni (Pompeo), 365, 383
Baudelaire, 45, 51, 67, 93, 94, 95, 96, 120, 141, 151, 157, 158, 232, 411, 418, 242, 427, 430 Baumgartner (Johann Wolfgang), 385 441 Beardsley (Aubrey), 130
Beccafumi, 64
Beckford (William), 52, 72, 124, 302 Beethoven, 137, 250, 247, 353 Bellange, 115 Bellini, 403
Bencovich, 64
Berge (Charles-Auguste de la), 229, 230, 233
Berger (Ludwig), 166, 336, 347, 348
Bergl (Johann Wenzel), 385
Berlioz, 140, 427
Bertrand (Aloysius), 67, 85
Berry er, 144

Besse, 334
Bibiena (Ferdinando), 52, 56, 69, 71 Biedermann, 192, 322
Blake (William), 78, 116, 124, 132, 138, 174, 204, 205, 206, 207, 208, 222, 245, 272, 358, 364, 379, 382 Blakie, 300, 301
Bloyds, 121
Blechen (Carl) 57, 85, 87, 93, 133, 134, 135, 136, 137, 171, 180, 194, 202, 298, 303, 305, 306, 386 Boccioni, 422
Böcklin (Arnold), 193, 233, 324, 325, 326, 327-329 Bodmer, 114, 335
Böhme (Jakob), 205, 207, 269, 272, 345, 346, 350, 352, 353, 357 Boisdenier (Boissard de), 44, 45
Boisserée (fraţii), 195, 198, 286, 287, 288, 353, 394, 395, 396, 399, 400, 405 Bonaventura (Pseudo), 67, 85 Bonington, 41, 172 Bonomini, 124, 125
Borel (Petrus Lycanthropul), 41, 127, 141
Bosch, 64, 74, 252
Boswell (James), 115
Bouchardy (Joseph), 120
Boulanger, 65, 79, 82, 120, 121, 123
Brahms, 246, 250, 263, 271, 337
Brentano, 66, 67, 133, 137, 198, 264, 286, 287, 294, 295, 310, 311, 321, 354 Bresdin, 93, 123, 125 Briullov, 367
Brown (Ford Madox), 129 Bruun (Thomas), 121, 136
Burckhardt, 188 Bürger, 119 Burgsdorf, 288 Burnacini, 71
Burne-Jones (Edward), 128, 129, 132 Burton (Thomas), 54
Buxtehude, 303
Byron, 41, 47, 75, 119, 140, 148, 149, 155, 200, 212, 213, 338
Caffi (Ippolito), 38
Calame (Alexandre), 166, 191, 192, 193
Calvert (Edward), 208, 209
Cambiaso (Luca), 64
Campbell, 75
Caravaggio, 64
Carissimi, 384
Carnovale, 93, 124, 125
Caron (Antoine), 64
Carpeaux, 420, 422
Carstens (Asmus), 78, 116, 185, 186, 187, 188, 247, 341, 380, 393
Carus (Carl Gustav), 48, 85, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 171, 180, 194, 215, 242, 268, 270, 271, 272, 298, 302, 303, 304, 306, 318, 330 Castel, 81 Catel, 398 Cehov, 424 Celestino, 120
Cervantes (Miguel de), 122, 149 Cézanne 146 Chamisso, 332
Champfleury, 127, 425, 427, 429, 430 Charlet, 45
Chassériau, 38, 110, 377
Chateaubriand, 193, 277, 278, 279, 288
Chesneau, 121, 228
Chevreul, 182, 216, 352
Chinchon, 370
Chintreuil (Antoine), 233
Chodowiecki, 246

Chopin, 85, 422, 423
Ciceri, 121, 228
Cimarosa, 423
Cirtin, 302
Claudius (Mathias), 67, 334, 362 Cleyre, 377
Coleridge, 34, 52, 122, 123, 205
Constable, 69, 166, 170, 172, 173, 174, 175, 176, 177, 178, 204, 217, 227 Cornelius (Peter von), 129, 188, 244, 245, 367, 393, 394, 395, 397, 398, 404 Corinth (Lovis), 432, 440 Corot, 136, 200, 214 Correggio, 248, 336, 352, 395 Cosimo (Piero di), 81, 96 Cotman, 172, 302
Courbet, 127, 166, 221, 224, 225, 233, 234, 271, 410, 423, 424, 425, 426, 427, 428, 429, 430 Cozens, 171, 172, 302 Cramer, 121, 136 Cranach, 257, 320, 432 443 Creuzer (Friedrich), 109
Crome, 170 Cuthbert, 121, 136 Cuyp, 169
Daguerre, 228
Dahl (Clausen), 86, 135, 238, 270, 271 Danby (Francis), 124 Danieli (William), 38
Dante, 43, 78, 114, 116, 121, 122, 123, 130, 140, 147, 160, 161, 206, 346, 390, 398 Daubigny, 198, 231
Daumier, 47, 93, 100, 120, 121, 122, 125, 148 Dauzats, 40, 156
David (Louis), 44, 111, 221, 376, 400, 434 David d'Angers, 41, 239, 240, 241, 242, 244, 245 Decamps, 38, 39, 156, 199
Dehodencq, 40, 156
Delacroix, 35, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 45, 47, 79, 93, 94, 95, 96, 100, 101, 110, 111, 118, 119, 120, 122, 128, 129, 134, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 148, 149, 150, 151, 152, 153, 154, 155, 156, 157, 158, 159, 160, 161, 162, 163, 165, 166, 176, 178, 179, 180, 181, 200, 213, 221, 233, 377, 407, 408, 410, 419, 422, 423, 424
Delcluze, 284
Desiderio (Monsù), 51, 64, 69 Desprez (Louis-Jean), 135
Dessau (Principe de), 196 Deutsch (Nielas Manuel), 64, 192, 193 Devéria (Achille), 120, 126, 302 Diaz, 230
Diday (François), 191, 192, 193
Dionisie (Meşterul), 367, 378
Doré (Gustave), 61, 93, 120, 122, 123, 126, 223
Dossi (Dosso), 64
Doyen, 364
Dreux (de), 110
Dufresny (Charles-René), 300
Dupré, 231
Durante, 336
Dürer (Albrecht), 131, 234, 249, 257, 317, 320, 336, 384, 394, 407, 410, 432
Eastlake, 216
Ecaterina a Il-a (a Rusiei), 282 Eich, 352, 353
Eichenbach (Wolfram von), 43, 338
Eichendorff, 66, 67, 86, 198, 201, 313, 336, 337, 433
Eidlitz, 34

Elsheimer, 64, 244
Emmerich (Catherine), 321, 323
Empedocle, 338
Engert (Erasmus), 323
Ensor (James), 64, 412, 440 Everdingen, 233, 261

Fabricius, 70
Fautrieri, 84
Fellner, 321
Feuerbach (Anselm), 133, 308, 324, 325, 326, 328 Flandrin, 377
Flaxmann, 74, 116, 185, 335, 380, 381 Focillon, 228
Fohr (Karl Philipp), 400, 404, 406, 407, 433
Förster (Karl), 244
Fouqué, 400, 406
Fragonard, 60, 227
Francesca (Piero della), 159
François I, 230
Franconi, 110
Frédéric II (al Prusiei), 43, 45, 187, 288 Frey (Dagobert), 432
Friedrich (Caspar-David), 4, 35, 40, 48, 68, 85, 87, 89, 91, 92, 135, 138, 179, 180, 185, 194, 195, 196, 202, 212, 233, 235,239, 240, 241, 242,243, 244, 245, 247, 248, 249, 250, 252-263, 276, 295,298, 303, 305, 307, 317, 332, 335,336, 339, 349, 362,386, 436, 437, 438
Fries, 86, 405,407
Fromentin, 39, 40, 156
Füger, 391
Führich (Joseph von), 392, 398, 402
Füssli, 69, 74, 76, 77, 78, 93, 107, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 124, 132, 159, 185, 204, 208, 380

Gainsborough, 173, 204
Gallait (Louis), 132 Galli, 71 Garneray, 39
Garrick, 72 Gauguin, 234
Gautier (Théophile), 40, 45, 52, 57, 80, 81, 128, 141, 142, 160, 227 Genelli, 187
Gentileschi, 64
Géricault, 40, 41, 52, 93, 101, 110, 111, 112, 113, 118, 119, 178, 221, 377, 410, 419, 420, 424 Gessner, 244
Gilly, 293
Gilson (Jean-lienri), 400 Giotto, 129, 365, 390 Girodet (De Roucy

Trioson), 46 Girtin, 171, 172
Gleyre 377
Goethe, 90, 92, 133, 137, 140, 141, 147, 148, 153, 214,
216, 240, 249, 252, 253, 254,257, 270, 294,304, 313,
320, 333, 334, 335, 338, 346,350, 351, 353,354, 360,
**445** 382, 387, 388, 390, 395, 396, 435
Görres, 352, 354, 397 Gourmont (Remy de), 138
Goya, 47, 71, 93, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101,102, 103, 104, 105,106,107,108,122,123 131, 364, 368 -375, 410, 411, 412, 413, 414, 415, 416, 417, 418, 419, 420, 423, 424 Gozzolli (Benozzo), 400 Gozzi (Carlo), 56 Grabbe, 47
Graf (Urs), 192, 193, 341
Graff (Anton), 247, 339, 382
Grandville, 93, 120, 121, 125
Greco (El), 61, 64, 65, 370
Grieve, 121, 136
Grillparzer, 203
Grimm, 310, 319, 400
Gros (Antoine-Jean), 44, 101, 178, 221
Grünewald (Mathias), 61, 64, 243, 257, 320
Guichard, 377
Gullich (Valdemar), 121, 136
Günther (Matthias), 385

Hacckert, 261, 388 Haider (Karl), 215 Hals (Frans), 101, 425
Harcourt (Marquis de), 300 Hardenberg (Karl von), 384
Hardorf, 335 Harold (Child), 35 Hartmann, 387 Hasse, 336
Hauff, 310
Haydn, 168, 347, 391 Heinse, 329, 352 Henri III, 289 Heraclit, 338 Herder, 115, 353, 355 Hill (Frederik), 237 Hobbema, 172, 174 Hodges (William), 38 Hodler, 193
Hoffman, 67, 68, 332, 410, 418, 438, 439, 440 Hogarth, 115
Holbein, 407, 432 Holberg, 355
Hölderlin, 85, 86, 134, 137, 200, 254, 264, 271, 328, 329, 338
Homer, 74, 78, 114, 182 185, 199, 355, 381
Hooch (Pieter de), 274
Hoogstraaten, 70
Horny, 398, 399
Hottinger, 391
Huber (Wolf), 61, 184, 319
Huet (Paul), 41, 166, 227, 228, 229, 230, 235
Hugo (Victor), 1, 57, 62, 66, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 119, 122, 127, 134, 139, 140, 148, 228, 278, 298
Humboldt (Wilhelm von), 334 Hunter (John), 112, 113
Hürliman (J.-J.),
Hutten (Ulrich von), 305 Huysmans (J.-K.), 128

Ibsen, 237
Ingres, 36, 46, 364, 378, 408
Ivanov (Alexandr), 72, 364, 366, 367

Jacobi, 334, 342 Janmot, 377
Jansen (Victor-Emile), 274, 432 Jazet 124
Jean-Paul, 66, 68, 150, 248, 267, 324, 334, 343, 405 433
Johannot (Alfred-Tony), 20, 126, 302 Jones (Inigo), 74, 121 Josephson (Ernst), 237 Juel (Jens), 247, 248, 335
Jukowski, 269

Kant, 334
Kean (Edmond), 121, 136 Kent (William), 205, 300
Keratry, 376 Kerenyi, 109 Kerner (Justinus), 81 Kersting (F-g.), 271, 437 Keyser (Nicaise de), 132 Kieser, 66 Klee (Paul), 81
Kleist (Heinrich von), 254, 255, 256, 264, 266, 292, 336, 362
Ivlinkowström (Friedrich von), 245, 247, 271, 350, 402, 434
Ivlopstock, 185, 247, 338
Koch (Joseph Anton), 166, 182, 183, 184, 187, 188, 189, 190, 191, 192, 194, 195, 196, 198, 199, 243, 253, 250, 398, 403, 406 Kokoschka, 273, 431, 432, 440 Körner, 254 Kremser-Schmidt, 366 Kügelgen (Gerhard von), 261, 270, 273 Kugler, 273 Kupelwieser, 322

Laborde (Alexandre de), 283 Lacordaire, 279 Lamartine, 280 Lamennais, 279 **447** La Motte Fouque, 292
Larson (Marcus), 166, 235, 237
La Tour (Georges de), 412
La Tour (Maurice Quentin de), 411
Lavatter, 115
Lavoisier, 284
Lebrun, 160, 213
Lederer, 95
Leibl, 225, 325
Lemonnier, 425
Lemud (Aymé de), 120, 125
Lenau, 362
Lenoir (Alexandre), 281, 282, 283, 301 Leo, 336, 384 Léon, 282
Leonhardshoff (Scheffer von), 404, 433
Leslie, 173
Lessing, 334
Lewis, 123
Leys (Henri), 132
Lilienstren (Ruhle von), 255
Linnel, 206
Liotard (Jean-Etienne), 193
Lloyds, 136
Loo (Earle van), 364
Lorrain (Claude le), 70, 109, 169, 170, 208, 209, 213, 214, 218, 220 Lory (Gabriel), 192 Lotto (Lorenzo), 425
Loutherbourg (Philippe-James), 72, 73, 76, 136
Lucas (August), 197
Liidke, 135, 265
Ludovic I (de Bavaria), 390

Ludovic al Il-lea (de Bavaria), 292
Lulli, 168
Lund (Jens Petersen), 121, 186

Macpherson, 73, 183, 285
Magnasco, 50, 51, 64, 243, 319, 365
Mallory (Sir Thomas), 129
Manfred, 35, 43, 47
Marbach, 319
Marcello, 384
Marchand (Jules), 120
Marées (Hans von), 180, 233, 324, 329, 330
Marilhat, 40, 199
Marot (Daniel), 56
Martin (John), 47, 60, 62, 68, 69, 70, 71, 72 ,73, 74, 75, 76, 77, 117, 223 Matthison, 334
Maulpertsch, 107, 159, 366, 385 Maurer, 391
May dell (Ludwig von), 321 Meister (Wilhelm), 35, 319
Melton (Thomas), 209
Mengs, 261, 335 Menzel, 438 Mérimée, 41, 280
Meuron (Maximilien de), 166, 192, 193
Michalowski (Piotr), 45
Michel (Georges), 116, 226, 227, 229, 230, 235
Michelangelo, 47, 64, 77, 116, 117, 122, 131, 146, 159, 160, 185, 187, 312, 365, 382, 386, 392, 393 Michelet, 284
Millet, 127, 166, 198, 224, 225
Milton, 73, 74, 77, 114, 116, 205, 212, 380
Molière, 149
Monet, 221, 227
Montalembert, 278, 279
Montegna, 403
Moreau (Gustave), 93, 127, 128, 212 Morell (Sir Charles), 73 Mörike, 66, 86, 336, 337, 433 Moritz (Karl Philipp), 187, 340 Morland (Georges), 222 Mortimer, 76, 93, 124 Mozart, 168, 347, 362 Müller (Adam), 255, 261 Müller (William Georges), 38 Munch (Edward), 273, 432, 440 Müsset (Alfred de), 85, 127 Musso (Bonifazio), 70 Muther, 273

Nanteuil (Célestin), 120, 126 Napol (Pirimeanul), 41, 127 Napoleon, 43, 44, 45, 46, 95, 101, 178, 182, 196, 254, 255, 285, 288, 368 Nash, 34 Naumann, 336 Nemitz (von), 245, 260 Nerval (Gérard de), 45, 48, 82, 141 Neureuther (Eugène-Napoléon), 321 Niebuhr, 244, 397, 398 Nietzsche, 43, 67, 109, 188, 234, 235, 380 Nolde, 432
Novalis, 65, 67, 68, 77, 85, 86, 87, 94, 241, 242, 248, 275, 338, 339, 344, 362, 384

Oehme (Ernst Ferdinand), 85, 87, 180, 194, 202, 298, 303, 306, 307 Oeser, 66
Olivier, 136, 166, 195, 196, 197, 250, 399, 402 Ossian, 45, 46, 74, 182, 219, 292, 310, 319, 355, 386 Otto

(Rudolf), 109, 188, 381 Otto (F. Walter), 109, 333, 334, 335, 349, 356 Ovens (Jurg), 186
Overbeck, 129, 187, 367, 382, 389, 390, 392, 393, 395, 449 397, 398, 399, 400, 404, 405, 406, 433
Pachelbel, 303 Palestrina 336
Palmer (Samuel), 69, 166, 204, 205, 206, 207, 208
Pannini, 53
Parmigianino, 115
Passavant, 391
Patricola (Giuseppe), 34
Pechstein, 234
Perrault (Charles), 122, 310
Perthes, 334, 341, 362
Perugino, 390, 393, 403
Peschel (Carl), 392
Pforr, 389, 390, 391, 392, 393, 396, 397, 399, 405
Piazzatta, 365 Picasso, 424 Piel, 280
Piloty (Karl von), 310
Piranesi, 1, 49, 50, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 75, 78
Pitagora, 350 Pitt, 282
Planche (Gustave), 157 Platen, 400 Platon, 330
Pocci (Franz von), 321, 325 Poe (Edgar), 60 Polygnote, 338
Porden, 34
Poussin (Nicolas), 36, 169, 174, 189, 204, 209, 214
Pozzo, 159
Praxitele, 338
Preault (Auguste), 95
Primaticcio, 230

Quincey (Thomas de), 34, 52, 58, 59 Quincy (Quatremöres de), 52, 283 Quistorp, 247

Racine (Jean), 149
Rafael, 63, 129, 163, 245, 248, 336, 367, 378, 382, 384, 386, 389, 392, 393, 394, 396, 399, 400, 408 Raffet, 46
Ramboux (Johann Anton), 400, 401, 402, 434 Ramdohr (Basilius von), 260, 261 Rameau, 168 Rammler, 187
Redon (Odilon), 78, 93, 125, 127, 128, 138 Rehbenitz (Theodor), 399, 404, 433 Reiser (Anton), 35
Rembrandt, 61, 64, 65, 146, 164, 243, 260, 325, 370, 407, 417, 425, 437 Renan, 280 Renoir, 157 Restout, 364
Rethel (Alfred), 43, 310, 322
Reynolds, 170, 172, 173
Richter (Ludwig), 225, 306, 307, 308, 310, 312, 313, 316, 319, 320, 321, 325 Ridley (James), 73 Riemenschneider (Fielman), 431 Rietschl, 95 Rilke, 67
Robert (Hubert), 53, 60, 168, 227 Robertson, 71, 381
Robinson, 34 Rohde, 109
Romano (Giulio), 185, 186 Rosa (Salvator), 124, 169, 174, 319
Rossetti (Dante Gabriel), 129, 130, 132 Rottman, 136, 191, 198 Rouault (Georges), 127 Rousseau (Vameşul), 111, 197, 229
Rousseau (Théodore), 93, 166, 229, 230, 231, 232, 233, 234, 235 Rousseau (Jean-Jacques),

285 Roux (Charles Le), 166, 230, 233
Rottman, 166, 199, 200, 201
Rowlandson, 115, 124 Rubens, 131,
143, 156, 352 Rubliov, 367, 378
Ruhl (Ludwig Sigismund), 400, 406, 432 Rumohr, 353
Runge (Philipp Otto), 68, 72, 185, 249, 257,266, 295,
308, 321, 331, 332, 333, 335,336, 337, 338, 339, 340-
355-357, 359, 360, 361, 362, 386, 390, 402, 434, 435, 436
Ruskin, 129, 166, 173, 176, 210, 215, 218, 220, 223
Ruysdael, 61, 260, 261

Sade (Marchizul de), 123
Sainte-Beuve, 122
Sand (George), 180, 422, 423
Sandby, 69
Santerre, 364
Sartre (Jean-Paul), 101
Savigny, 400
Schadow (von), 392, 396
Scheffer (Ary), 231, 377, 405
Schelling, 66, 342, 360
Scheydt, 303
Schick (Gottlieb), 387
Schiller, 1, 58, 334, 344, 349
Schinkel, 57, 135, 136, 291, 293, 294, 295, 296-299, 305,
321, 398 Schlegel, 195, 286, 289, 382 Schlemihl (Peter), 332
Schlosser, 382, 396 Schmid (J.), 120, 124, 125 Schönberg
(Arnold), 410, 423, 431
Schopenhauer, 400, 432 Schnorr von Carolsfeld, 194, 393,
398, 399 Schubert (Franz), 248, 322, 358 Schubert (von), 88,
203, 225, 256, 316, 337, 362 Schumann (Robert), 66, 203,
250, 254, 262, 271, 299, 320, 332, 337
Schwind (Moritz von), 43, 61, 86,128, 212, 308, 310 —318 –
320, 426 Scott (Walter), 147
Segantini (Giovanni), 166, 182, 193, 234, 235, 236, 237, 330
Seghers (Herkules), 61, 243, 260 Senefelder, 120, 307, 321
Shakespeare, 52, 114, 115, 140, 147, 154, 183, 185, 205,
212, 227, 243, 430 Sheydt, 303 Silesius (Angelus), 357 Sisley,
221
Silvestre (Theophile), 142
Sofocle, 185
Solirnena, 365
Speckter (Erwin), 433
Speckter (Otto), 321
Spitzweg (Carl), 86, 308, 324, 325
Steffens (Enrik), 247, 248, 354, 360
Steinle (Edward von), 322, 426
Stendhal, 150, 280, 284, 386, 423
Sternbald (Franz), 35, 336, 337, 339
Stifter (Adalbert), 166, 198, 201, 202, 203, 204
Stolberg (Leopold), 355
Storm (Theodor), 263
Strindberg (August), 166, 238

Stubbs (Georges), 112, 113, 114, 118
Subleyras, 364
Sutter, 391, 399
Symons (Arthur), 379

Taine, 280
Tasso, 43, 147, 182, 398 Tegner (Esaias), 124 Telbin (William), 136
Thoma (Hans), 225, 234, 308, 310, 323, 325 Thomson, 213, 219, 228 Thorwaldsen, 187, 366
Tieck (Ludwig), 249, 255, 288, 310, 311, 336, 337, 339, 340, 342, 345, 347, 348, 351, 355, 361, 384, 400, 406 Tiepolo, 1, 49, 50, 51, 52, 96, 125, 365, 368, 412 Tintoretto, 159, 160, 368 Tischbein, 186, 243, 261, 388, 390 Titian, 368, 395, 428
Trismegistul (Hermes). 264 Troger, 366 Troxler, 66 Trübner, 225, 325

Turner, 69, 70, 72. 75, 113, 166, 170, 172, 173, 193, 204, 209, 210, 211, 213, 214, 215, 216, 217, 218, 219, 220, 221, 226, 228, 229, 230, 231, 232, 233, 235, 271, 302

Unamuno (Miguel de), 412

Yalenciennes, 227
Valeriani, 56 Van Gogh,
273 Veit, 382, 433
Veläzquez, 368, 416
Venturi, 408 Yergiliu,
207 Verlaine (Paul), 51
Vermeer, 274 Vernet
(Horace), 38, 41
Vicentini, 56
Vigny (Alfred de), 76, 127
Villard de Honnecourt, 350
Yilet, 280
Vinci (Leonardo da), 80, 96, 107, 204. 256, 342
Viollet-le-Duc, 83, 279, 284
Yirgiliu, 226
Vitalis, 66
Vivaldi, 336, 347
Vogel, 391, 396, 404
Vogelweide (Walther von der), 338
Yolney, 83, 299
Voltaire, 163
Voss, 244

Wächter, 166, 188, 382, 387 Wackenroder, 249,
288, 339, 347, 384, 390, 391 Wagner (Richard),
68, 191, 293, 348 Wahlbom, 238
Waldmüller (Ferdinand Georg), 191, 198, 225
Wallis, 188, 355, 387
Walpole (Horace), 34, 52, 123, 302
Wappers (Gustave), 132
Ward (James), 118, 166, 222, 223
Watteau, 1, 40, 42, 48, 49, 50, 96, 242, 260, 287
Watts, 132
Webb, 186
Weber (Karl Maria von), 313, 321
Weglgwood, 112 Welti (Albert), 323
Werner (Zacharias), 382 West
(Benjamin), 113 Wickenberg (Peter
Gabriel), 124 Wieland, 116, 334
Wiertz (Antoin), 93, 131 Wiese, 265
Wilamowitz-Mollendorf, 188 453 Wilson (Richard), 38, 169, 170
Winck (Christian), 366, 385 Winckelmann, 324, 338
Wintergest, 391 Wols, 84
Wolf (Caspar), 191, 192, 194 Wolff (Hugo), 337
Wordsworth, 205 Wrenn (Sir Cristopher), 74 Wyatt (James), 34

Xellers, 198, 396

Young, 68

Zimmermann, 159, 264 Zuccarelli, 169

## CUPRINS

**Spiritul Romantic**

**Cuvînt înainte**

**INTRODUCERE**

O încercare de definire a cuvîntului romantism. Preromantism sau protoromantism în secolul ai XVIII-lea. Marile teme romantice. Călătoria. Miturile romantice: Vîrsta de Aur, Orientul, Evul Mediu. Orientalismul francez şi englez. Semnificaţia şi expresia lui. Ciudatul Monsieur Auguste. Mitul Sfîntului Imperiu în Germania. Imperiul timpurilor moderne: Napoleon supraumanizat şi divinizat, învierea antichităţii nordice: Ossian, Nibelungii, Minesăngerii. Eroii romantici: Manfred, Don Juan, Faust, Hamlet, Don Quijote, Romantismul presimţit de Watteau. Claustrofobia lui Piranesi. Tiepolo şi deschiderea spre supranaturalul romantic. Tema prizonierului de la *Carceri*-le lui Piranesi la *Demetrius* al lui Schiller.

**I. MAGIA NOPŢII .....**

Tema Nopţii dezvoltată de predecesorii şi de precursorii romantismului. «Aspectele nocturne ale naturii»la Filozofii naturii germani. «Imnul către noapte »la Novalis şi la poeţii germani. John Martin, 455 Victor Hugo.

**Ii. IMAGINAŢIA CREATOARE**

«Regina facultăţilor» (Delacroix). Adevăr transfigurat şi « altă faţă » a realităţii. Goya în experienţele şi visele sale; somnul raţiunii şi coşmarul nebuniei. Infernul e aici, pe lumea*asta. Supranatu- ralizarea calului şi diabolizarea. Géricault, Stubbs şi «iepele nopţii» de Füssli. Sleipnir, calul cu opt picioare al lui Wotan. Triumful imaginaţiei şi delirul gravorilor romantici francezi. «Latura nebună» (Baudelaire) la Grandville şi la Daumier. Tragicul în teatru, în dramaturgie şi în scenografie. Codrii legendari ai lui Doré. Diabolismul în Anglia şi în Italia. Mortimerşi Carnovali. *Pata magică* la Bresdin şi Redon. Gustave Moreau vizionar. Prerafaeliţii reînvie Bretania şi Masa rotundă. Anton Wiertz şi imaginaţia macabră. *A picta fulgerul:* Kari Ble- chen.

**III. DELACROIX SAU LUPTA IMAGINAŢIEI CU RAŢIUNEA ’.....**

Clasicul romantismului. Romantismul depăşit. Tema luptei. Glorificarea fiarei sălbatice. Lupta cu îngerul. Exteriorizarea şi interiorizarea luptei. Eroii luptători. « Lupta continuă ». Eroii neliniştiţi. Omul imaginaţiei şi omul raţiunii.«E nevoie de mult curaj pentru a fii tu însuţi». Lupta interioară. Agonismul shakespearean: Apolo şi Piton. Triumful spiritualului. Pictorul religios; măreţiile şi limitele sale.

**IV. DRAMATURGIA PEISAJULUI .....**

O nouă viziune a naturii. Metamorfozele grădinii. Noile modalităţi de-a simţi şi de-a reprezenta peisajul: «un peisaj sincer întemeiat pe o dragoste meditativă pentru natură» (Ruskin). Triumful acuarelei. Peisajul englez de la Wilson la Constable. O pictură a norilor. Delacroix peisagist. Constable: puiul de ciută şi ciocîrlia. Joseph Anton Koch, « părintele peisajului romantic ». Evoluţia peisajului german: de la Wächter la Rottmann. Un romancier peisagist: Adalbert Stifter. Explorarea muntelui: Meuron, Agasse, Calame. Peisajul idilic al fraţilor Olivier. Romanişti şi romantici. Peisajele halucinate ale lui Samuel Palmer. Turner: de la academism la informai. James Ward. Realismul liric: Courbet, Millet, Michel. Natura shakespeariană la Paul Hauet, Théodore Rousseau, de la Berge, Charles le Roux. Incantaţia marilor înălţimi: Segantini. Suprarealitatea realului: Marcus Larson, Hill Strindberg.

**V. CASPAR DAVID FRIEDRICH INVENTATORUL PEISAJULUI TRAGIC..... 239**

David d’Angers se miră şi admiră. O căutare pasionată a realului şi o cufundare în adîncurile viselor. Marinele simbolice de

la Greifswald. Groaza şi sacralul în pădurea originară. Meditaţii asupra morţii.
« Scoate la iveală cele văzute în bezne ». Peisajul mistic. « Dumnezeu printre trestii ». Viaţa tainică a elementelor. Spiritul Pămîntului şi Spiritul spaţiului infinit.

**VI. ÎNVIEREA GOTICULUI..... 277**

înnoirea religioasă în romantism. Goticul, arhitectură religioasă prin excelenţă. Arhitectură şi religie. Revoluţia dărîmă bisericile medievale: romantismul le reconstruieşte. Mila şi revolta faţă de secularizarea bisericilor şi-a mînăstirilor. Primii colecţionari de artă medievală. Schinkel pictează goticul şi construieşte doricul. Influenţa decorului de teatru. Ruinismul peisagist. Ruina gotică «vorbeşte sufletului ».

**VII..... NOSTALGIA ..... 308**

Nostalgia Vîrstelor de Aur. Moritz von Schwind şi melancolia vieneză. Richter, interpretul familiar al bonomiei medievale. Illustratorii romantici amestecă aspiraţiile şi regretele. Stilul trubaduresc. Nostalgia Evului Mediu invadează moda vestimentară. Un comic înduioşat: Spitzweg. Hans Thoma şi divinizarea realului. Nostalgia Antichităţii: An- selm Feuerbach. învierea Vîrstei de Aur. Philipp Otto Runge.

**VIII..... ÎNNOIREA ARTEI RELIGIOASE ..... 364**

Ivanov, interpret al misticismului rusesc. Goya în luptă cu carnea şi cu sufletul. William Blake, un intim al profeţilor şi al îngerilor. Evlavia de gheaţă:
Ingres. Madona Sixtină, inspiratoarea artei religioase germane. Maria Alberti: « sora milostivă » a romantismului. Confreria Sfîntului Luca şi naza- reenii. Neocatolicismul roman.

**IX. PORTRETUL ROMANTIC 410**

Omul real şi măştile sale. Carnavalul tragic al lui Goya. Găricault şi bolile sufletului. Delacroix

inte- **457** roghează misterul individului. Un romantic fără
voie: Courbet.« Demonia » privirii şi portretul faus- tian de la Albrecht Diirer la Arnold Schonberg. Hoffmann şi obsesia dublului.

**Indice de nume..... 441**

**Cuprins ..... 455**

**li. IMAGINAŢIA CREATOARE**

JULES ROBERT AUGUSTE: *Femeia albă şi femeia neagră*, Luvru, Paris (Foto Josse-Lalance)
*THÉODORE CHASSÉRIAU: Două căpetenii arabe sfidîndu-se într-o luptă ciudată, Luvru, Paris (Foto Giraudon)*

## Ii. IMAGINAŢIA CREATOARE

## Ii. IMAGINAŢIA CREATOARE

## Ii. IMAGINAŢIA CREATOARE

ALEXANDRE-GABRIEL DECAMPS:
*Infrîngerea Cimbrilor,* Luvru, Paris (Foto Giraudon)

## Ii. IMAGINAŢIA CREATOARE

HODGES WILLIAM:
*Vulcan in Pacific*,
Brighton Art Gallery, Brighton (Foto Frank Dobinson, Brighton)

NICOLAS CHARLET:
*Retragerea din Rusia*,
Musee des Beaux-Arts, Lyon (Foto Bulloz)

DOMINIQUE INGRES:
*Visul lui Ossian,*
Muzeul Ingres, Montauban (Foto Giraudon)

DENIS AUGUSTE RAFFET:
*Trecerea in revistă nocturnă,*
Litografie, Biblioteca Naţională, Paris (Foto Giraudon)

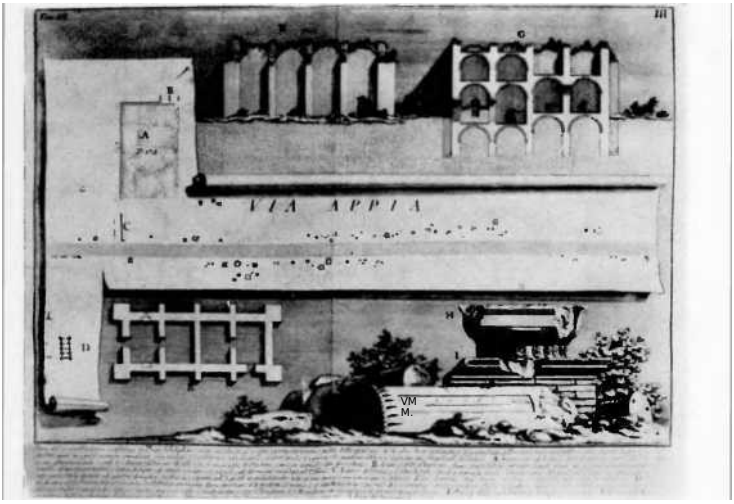
BOISSARD DE BOISDENIER:
*Episod din retragerea din Rusia,*
Musée des Beaux-Arts, Rouen (Arhivele fotografice, Paris)

JEAN ANTOINE GROS:
*Napoleon pe cîmpul de bătălie de la Eylau,*
*Luvru, Paris (Foto Giraudon)*

GIRODET-TRIOSON :
*Ossian primindu-i pe generalii lui Napoleon in palatul lui Odin,*
Luvru, Paris (Arhivele fotografice, Paris)

**GIAMBATTISTA PIRANESI:**
*Via Appia. Antichita di Roma*,
**Biblioteca Națională, Paris (Foto B. N.)**

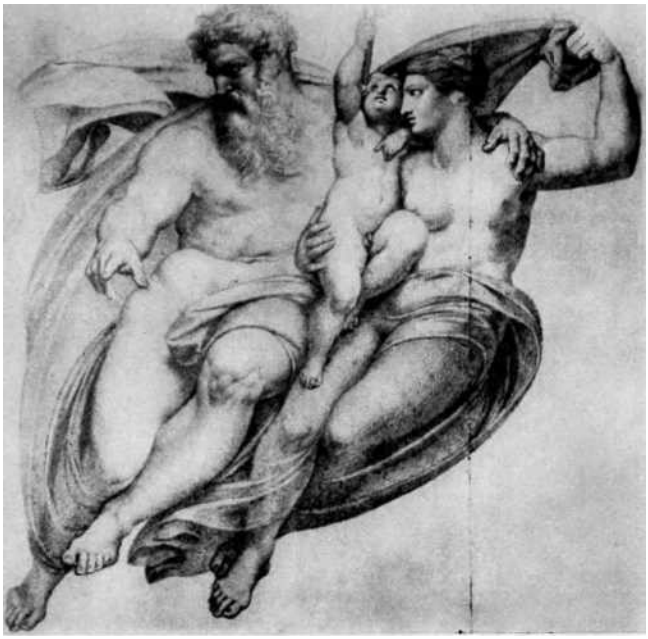
**JOHN MARTIN:**
*Manfred pe muntele Jungfrau*,
**City Museum and Art Gallery, Birmingham**



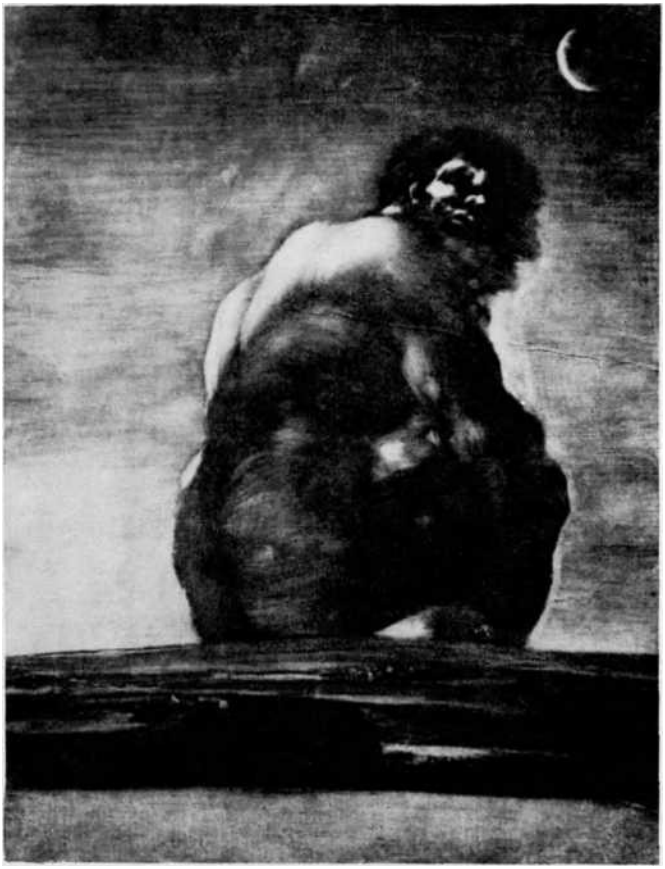
J. H. FÜSSLI:
*Coşmarul*, Goethe-Museum, Frankfurt

A. J. CARSTENS:
*Naşterea luminii*,
Staatliche Kunstsammlungen
Weimar, Schlossmuseum (Foto L.
Held, Weimar)

VICTOR HUGO:
*Amintire de pe Rin*,
Casa Victor Hugo, Paris (Foto Bulloz)



**CARL G. CARUS:**
*Monument in memoria lui Goethe*,
**Kunsthalle, Hamburg (Foto Kleinhempel, Hamburg)**



**FRANCISCO GOYA:**
*Colosul sub lună nouă,*
**Biblioteca Națională, Madrid (Foto Mas, Barcelona)**

THÉODORE GÉRICAULT:
*Cursa de cai fără călăreți la Roma (Barberi) the Walters Art Gallery, Baltimore*

CARL G. CARUS:
*Cimitirul din Oybin, Leipzig*

EUGÈNE DELACROIX:
*Vinătoarea de lei*[9]

Muzeul din Bordeaux (Arhivele fotografice, Paris)

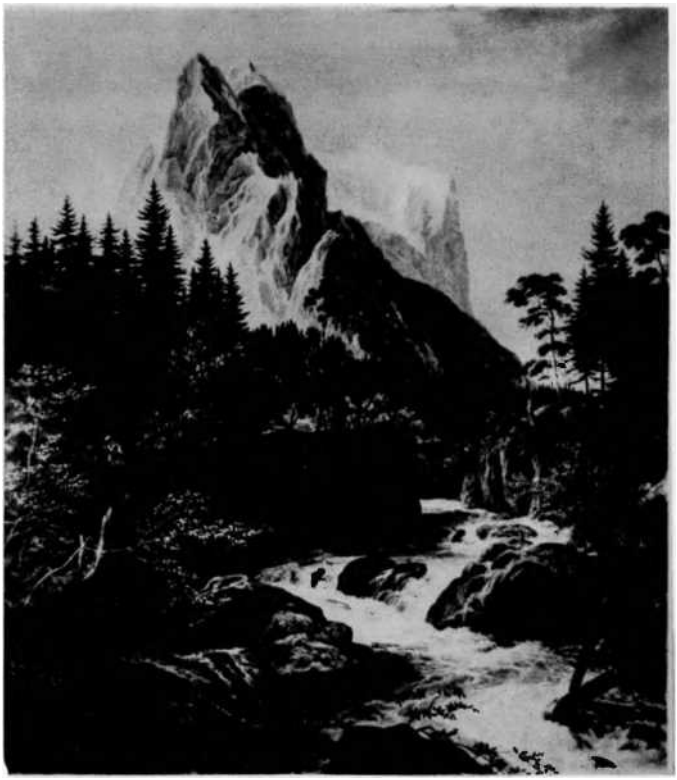
GEORGE STUBBS:
*Leu speriind un cal alb*[t] Walkers Art Gallery, Liverpool

EUGÈNE DELACROIX:
***Schiță pentru « Apolo ucigind șarpele Piton »***
Musée Royal des Beaux-Arts, Bruxelles

J. H. FÜSSLI:
***Mica zină***, Kunstmuseum,
Basel (Foto Hans Hinz, Basel)

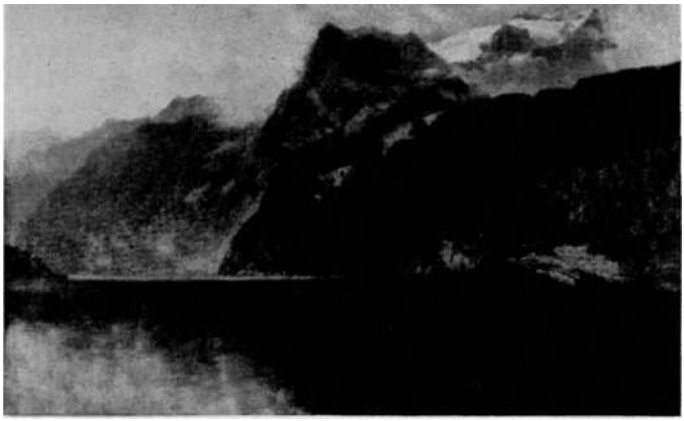
SCHNORR VON CAROLSFELD: ***Mont Blanc văzut***

***din Chamonix***, Österreichische Galerie, Viena
J. A. KOCH:
*Wetterhorn*
Stiftung Oskar Rein hart, Winterthur



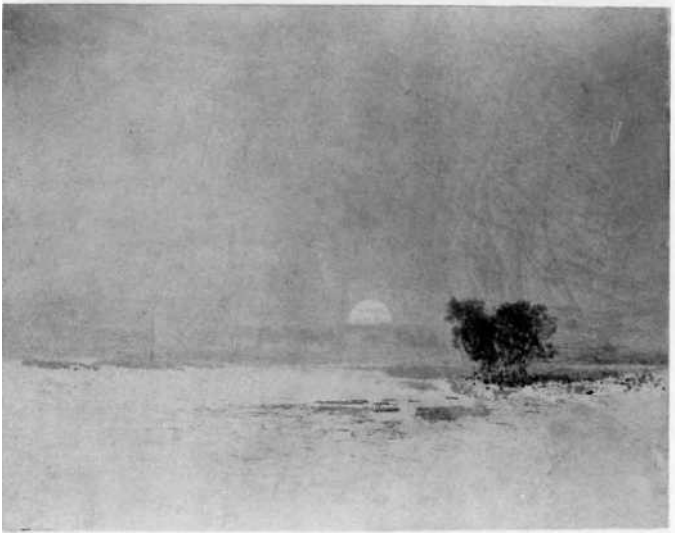
ALEXANDRE CALAME:
*Urirotstock*,
Gottfried Keller-stiftung, Ziirich

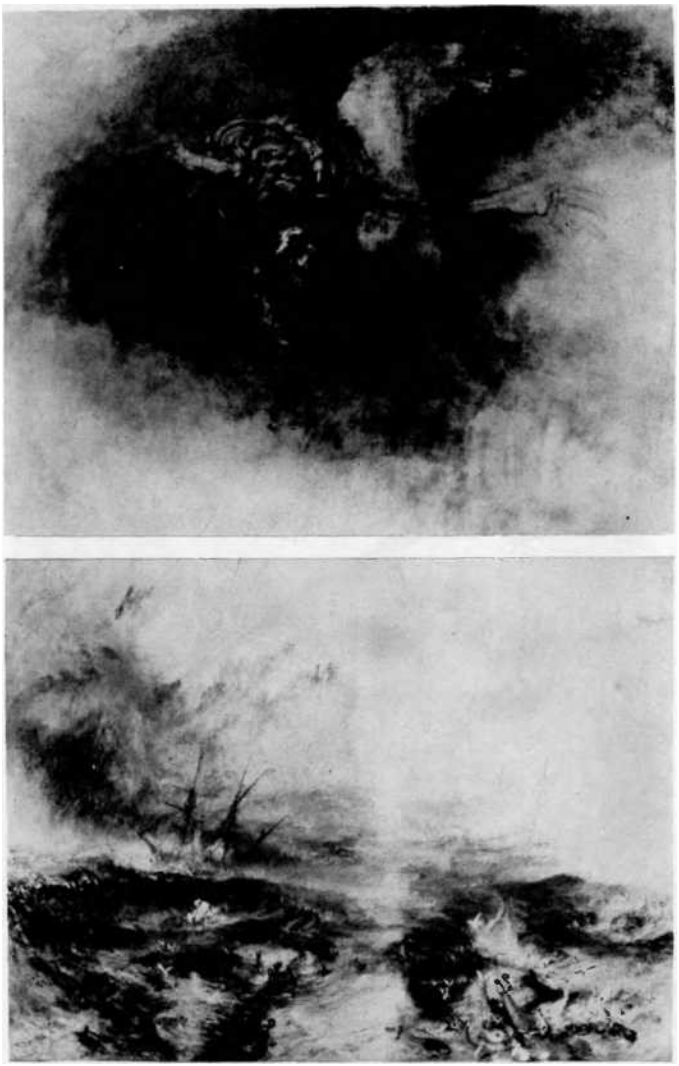
FERDINAND OLIVIER:
*Sftnta Familie într-un peisaj german,*
*Muséum Folkwang, Essen*



**SAMUEL PALMER:**
*Luna secerişului*,
Tate Gallery, Londra

**ADALBERT STIFTER:**
***Răsărit de lună***, Galerie des XIX. Jahrhunderts, Viena (Foto Erwin Meyer, Viena)





WILLIAM TURNEE:
*Schelet căzînd de pe un cal in aer,* Ta te Gallery, Londra

WILLIAM TURNER: ***Corabia cu sclavi***,
Museum of Fine Arts, Boston

**WILLIAM TURNER:**
*Armata lui Hanibal traversind Alpii sub o furtună de zăpadă,*
**Ta te Gallery, Londra**

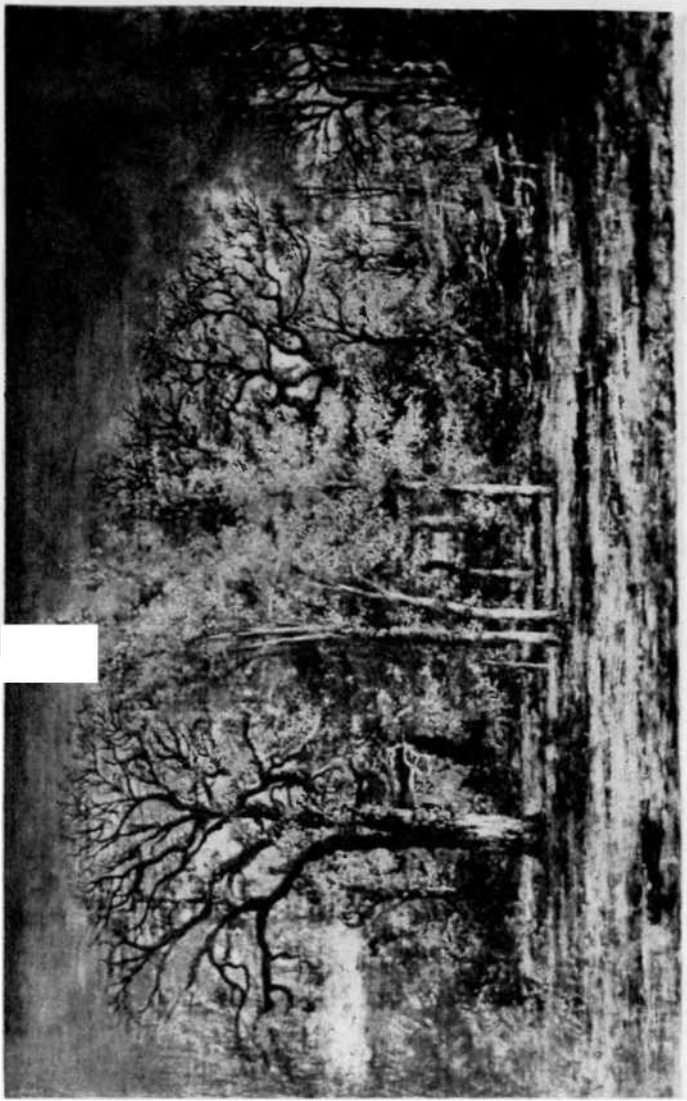
JAMES WARD: *(¡ordale Scar, Yorkshire*, Tate Gallery, Londra

**JEAN-FRANgOIS MILLHT:** *Clar de lună peste o turmă de oi*, Luvru, Paris (Arhivele fotografice, Paris)

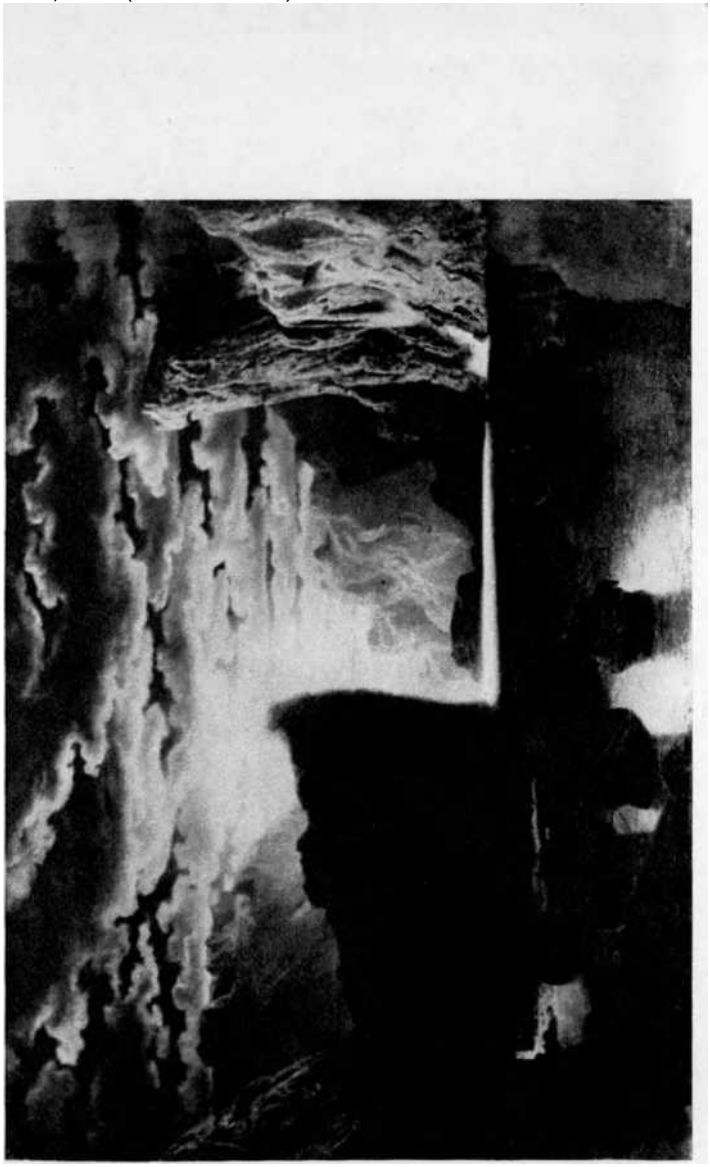
**JOHN CROME:** *Cariera de ardezie*, Ta te Gallery, Londra

PAUL HUET:
*Castelul Pierrefonds*,
Château de Compiègne (Foto Giraudon)

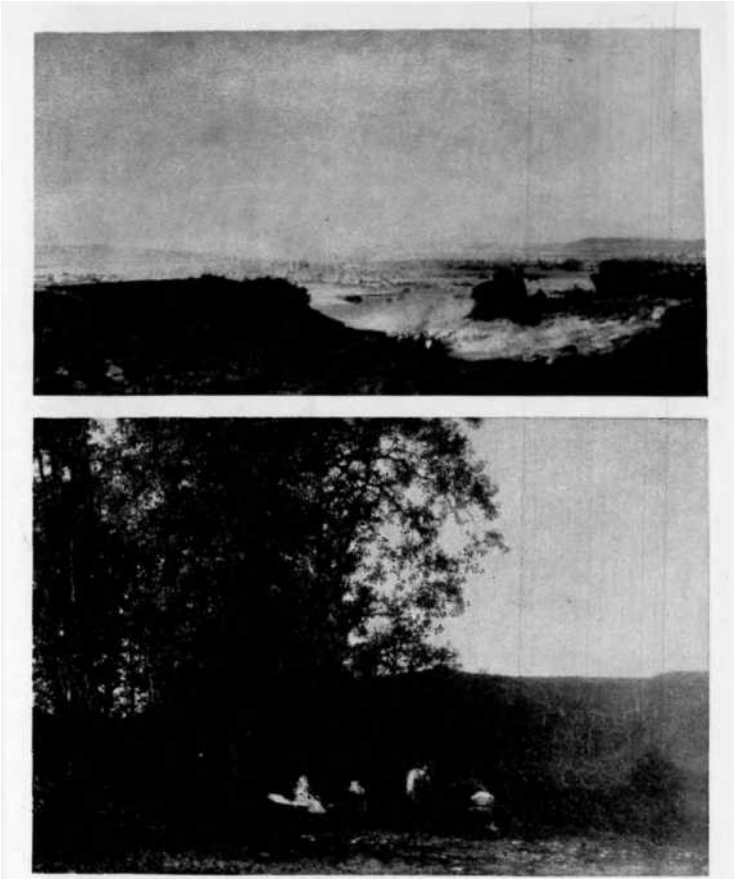
GUSTAVE COURBET:
***Doamna din Frankfurt***, Wallraf-Richartz Museum, Köln



CHARLES LEROUX:
*Cireşi,*
Liivru, Paris (Foto Giraudon)



MARCUS LARSON:
*Fiord norvegian sub clar de luna*,
*Nationalmuseiim, Stockholm*



ANTOINE CH IN TREUIL:
*Spaţiul*,
Lu vru, Paris (Arhivele fotografice, Paris)

CHARLES DE LA BERGE:
*Apus de soare*,
Lu vru, Paris (Foto Josse-Lalance)

THÉODORE ROUSSEAU:
*Peisaj cu apus de soare*,
Luvru, Paris (Foto Josse-Lalance)

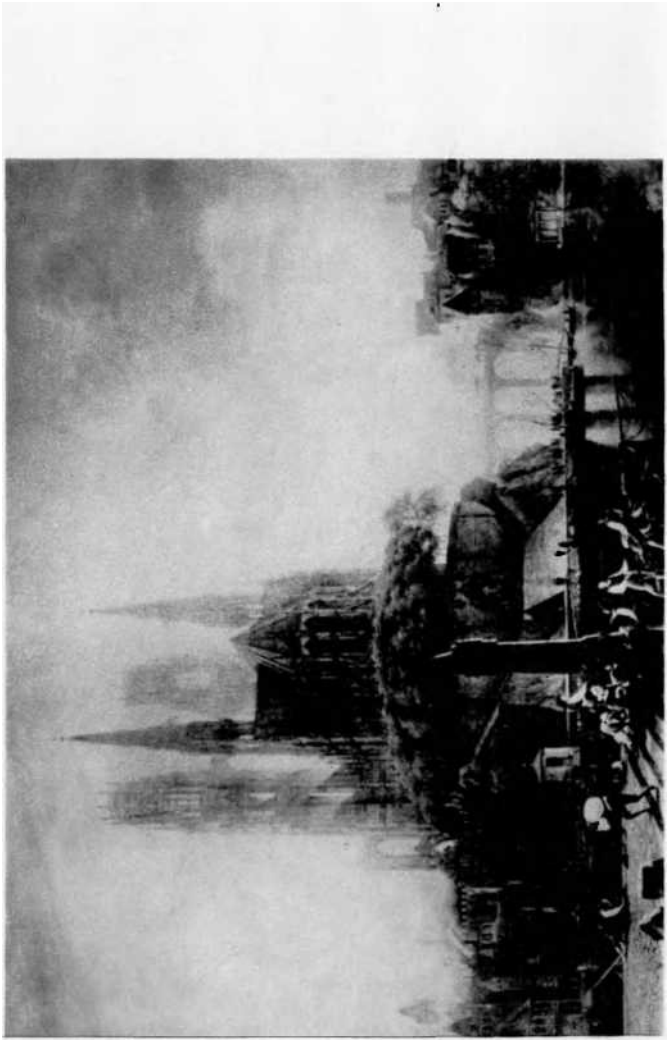
G. D. FRIEDRICH :
*Crucifix şi catedrală în munţi*,
Kunstmuseum, Düsseldorf (Foto Walter Klein, Düsseldorf)

**G.D. FRIEDRICH:**
***Răsărit de lună pe mare***
National-Galerie, Berlin,

G. D. FRIEDRICH:
*Doi bărbați privind răsăritul de lună,*
*Staatliche Kunstsammlungen,*
*Dresda*

J. C. DAHL:
*Erupţia Vezúviului,*
Städelsches Kimstinstitut, Frankfurt

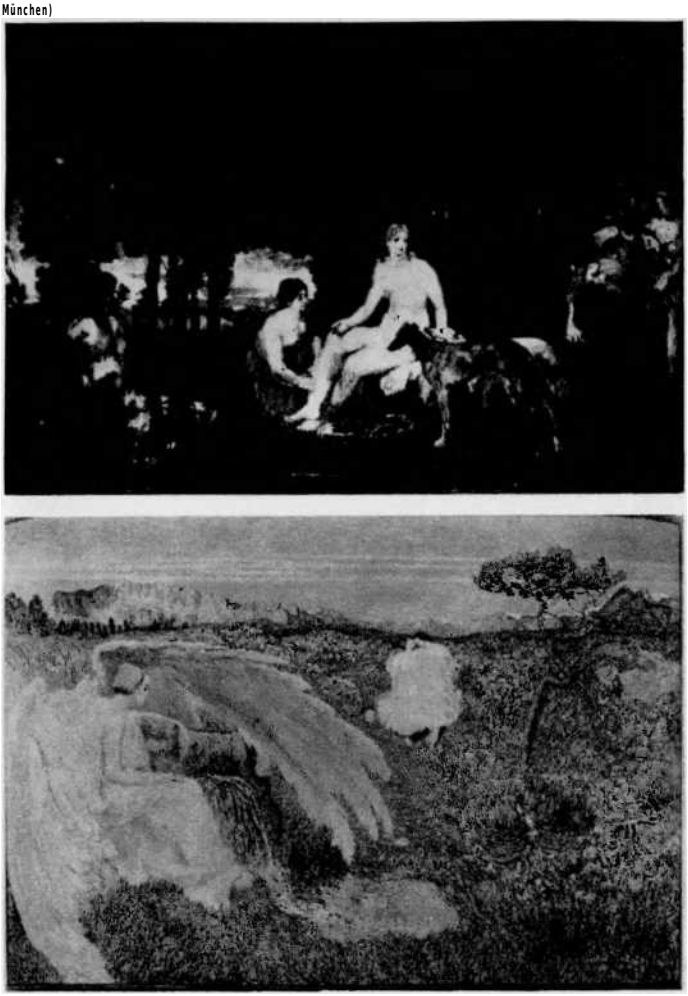
K. F. SCHINKEL:
*Oraș medieval pe malul unui fluviu,*
*National-Galerie, Berlin*



LUDWIG RICHTER:
*Plimbare cu barca pe Elba în dreptul stîncii Schreckenstein*,
Staatliche Kunstsammlungen, Dresda

ANSELM FEUERBACH:
*Episod din «Orlando furioso» de Ariosto*, Baden-Baden (Foto Erich Bauer, Karlsruhe)

MORITZ VON SCHWIND:
***Simfonia***, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, München (Foto Joachim Blauel, München)



HANS VON MAREES:
***Diana la baie***, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, München (Foto Joachim Blauel, München)

GIOVANNI SEGANTINI :

*Iubirea la izvoarele vieţii,*
**Civica Galleria d'Arte Moderna, Milano (Foto Scala)**

PHILIPP OTTO RUNGE:
*Naşterea sufletului omului.* Col. Hugo Fischer, Baden-Baden

JEAN PIERRE JAZET:
*Lenore*, litografie in maniera neagră Biblioteca
Naţională, Paris (Foto B. N.)

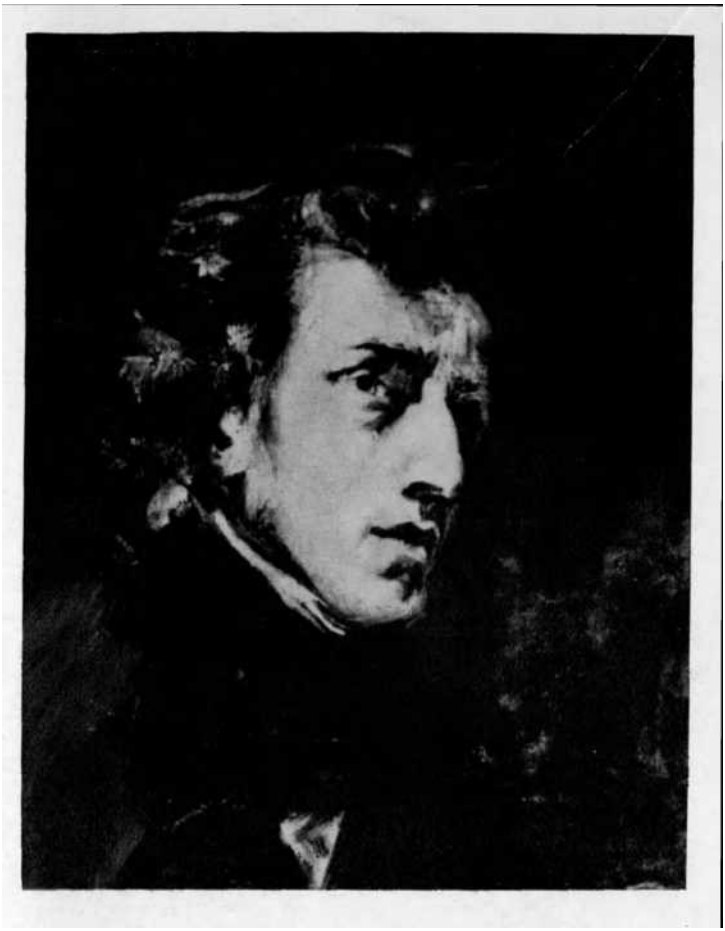
PHILIPP OTTO RUNGE:
*Dimineaţa*,
Kunsthalle, Hamburg (Foto Kleinhempel, Hamburg)
CARL SPITZWEG:
*Despărţirea*,
Bayerische Staatsgemäldesammlungen, München

**FRANCISCO GOYA:**
*Trădarea lui Iuda,*
**Sacristia catedralei din Toledo (Foto Mas, Barcelona)**

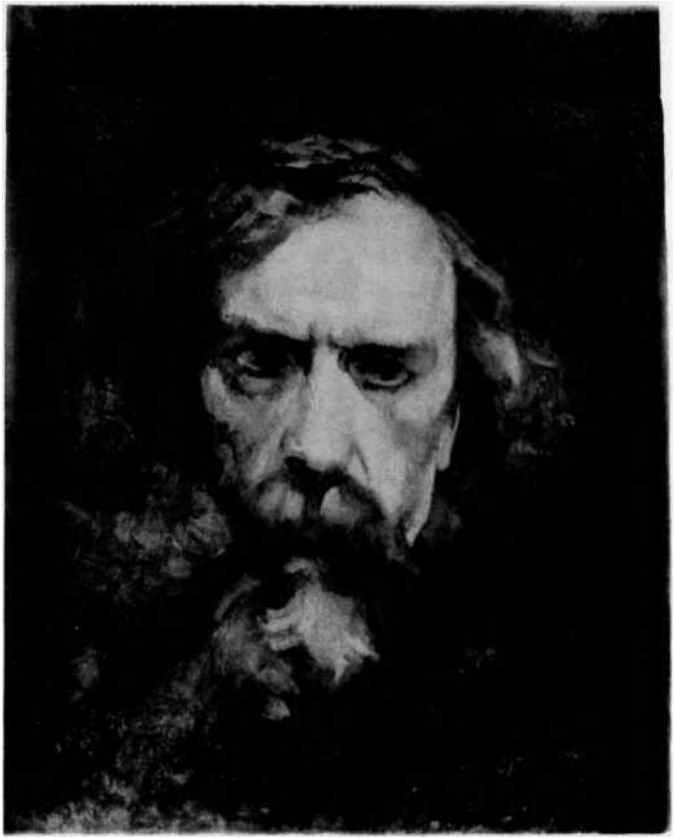
**JOHANN ANTON RAM BOU X.**
*Lucrătorii viei,*
**Städelsches Kunstinstitut, Frankfurt**

**J. VON FÜHRICH:**
*Iacob şi Raşela,*
**Österreichische Galerie, Viena**

ALEXANDR IVANOV:
*Cristos in Iordan*,
Moscova



*EUGÈNE DELACROIX: Portretul lui Chopin,*
Luvru, Paris (Foto Giraudon)
J. B. CARPEAUX:
***Autoportret***, Paris (Foto Cxiraudon)



**f**

**Jt**

V. E. JANSSEN:
*Autoportret*,
Kunsthalle, Hamburg (Foto KleinhempeUlÎamburg)

GUSTAVE COURBET: *Bărbat cu centură de piele*, Luvru, Paris (Foto Giraudou)

TONY JOHANNOT:
***Tlnăr meditind inlr-un cimitir***, Biblioteca Națională,
Paris (Foto B. N.)

C AMIL LE ROQUEPLAN:
***Furtuna***, litografie,
Biblioteca Națională, Paris (Foto B. N.)

**Biblioteca de artă**

**76**

**Biografii, Memorii, Eseurii**

# pictura romantică

**Romantismul nu este o perioadă a istoriei (a artei, a poeziei, a muzicii sau a filozofiei) ci o anumită stare sufletească manifestată în opere de artă ai căror creatori pot fi situaţi mult înainte de începutul secolului al XIX-lea, continuînd să se manifeste din plin pînă în ultima treime a acestuia. A dori să determini cu rigoare exclusivistă c/ne este *romantic* şi cine nu este rămîne un subiect de discuţie permanent deschis.**

**MARCEL BRION**

**Lei 16**

[1] **Artliur O. Lovejoy (cf. R. Wellek, op. cit).**

[1] William Beckford (1760—1844), un bogătaş original care şi-a construit o reşedinţă extravagantă la Fonthill, în comitatul Weltshire. Tot el este autorul povestirii *Vathek*, al cărei erou este un calif arab megaloman care-şi oferă serviciile lui Ebbis (diavolul). Din crimă în crimă, el sfîrşeşte alături de frumoasa Nouronihar în fastuoasa locuinţă a lui Ebbis, torturat, cu inima în flăcări (N. trad.)

[1] Actor din vechea comedie italienească (1654—1729) (N. trad.)

[1] V. Marcel Brion, *Arta fantastică,* ed. Meridiane, 1970 **71** (N. trad.)

[1] Iluminismul german (N. trad.)

[1] ***Jeune-France***, nmne dat in 1830 unui grup de scriitori şi artişti care, exagerind teoriile şcolii romantice, s-au făcut remarcaţi prin excentricitatea lor vestimentară şi prin ideile îndrăzneţe pe care le afirmau. Printre altele, ei participă la faimoasa « bătălie pentru Hernani ». în rindu- rile lor se numărau printre alţii Théophile Gautier, Gérard de Nerval, Petrus Borel Lycantropul (N. trad.)

[1] în maniera vechilor barzi scandinavi (skalzi), ale căror poezii orale au fost adunate apoi în asa-numitele saga (N. trad.)

[1] De la « reliure à la fanfare », nume dat unui anume tip de legătură de carte din secolul al XVI-lea, remarcabilă prin

decorațiunea somptuoasă şi complicată cu ramuri înfrunzite (N. trad.) 312